خطـــوة على طـريق طـويل ...

تعتزم مجلة « المعرفة » أن تدخل في مرحلة جديدة من حياتها ، نستطيع أن نسميها مرحلة الحوار والمعاصرة . ذلك أن حياتنا الثقافية تفتقر أشد الافتقار الى هذين العنصرين اللازمين لكل وثبة فكرية ، في كل حقبة من أحقاب التاريخ تقف فيها الأمة على مفترق الطريق ، فكيف إذا كانت كأمتنا يقرع المصير أبوابها بأشد مايملك من أعصاب ونذر ؟

إن الأمة – أية أمة – تضطر في كل منعطف تاريخي إلى إعادة النظر في الأصول التي تقوم عليها أساليبها في العمل والتفكير والتعبير ، بمثل الشمول الذي تسعى به الى التلاقي والتلاقح مع الأساليب الأجنبية الأكثر تقدما في هذه الحقول . ولن تكون مجلتنا ، « المعرفة » ، جادة في محاولتها هذه إلا إذا جعلت من خطتها أن تفتح باب الاجتهاد لأكثر من صوت وأكثر من رأي وأكثر من وجهة نظر .. فبالحوار وحده ، جاداً رصيناً هادفاً ، ينكشف للحقيقة اكثر من وجه ؛ وبالحوار وحده يمكن طرح اشكالات الواقع العربي بسلبياته وإيجابياته وعذابات مخاضه . أما الطموح إلى المعاصرة فهو طموح إلى معرفة صلات واقعنا العربي المعاصر بالواقع العالمي العصري ، واغناءهذه الصلات بما يدفع العقل العربي الى دخول مرحلة من التنوير الحقيقي ، بحيث تتبلور المفهومات الاولية لكل عمل من شأنه أن

يسهم في خلق مجتمع عربي اشتراكي موحد.

ولقد وضعت أسرة التحرير خطة سنوية لاصدار أعداد متخصصة نوعاً ما ، بحيث تحيط هذه الخطة بالنشاط الفكري العربي من مختلف وجوهه القومية والفكرية والتعبيرية والفنية ، فجاء عدد المسرح هذا محاولة لملامسة واقع الحركة المسرحية في الوطن العربي ، من خلال مهرجان دمشق الرابع للفنون المسرحية ، والندوة الممتازة التي اشترك فيها عاملون جادون ومجددون في المجال المسرحي – وذلك دون أن نهمل الحركة المسرحية في العالم .

إن هذا العدد نموذج أولي لما يدور في أذهاننا عن صورة المجلة والطريق الذي ينبغي لها أن تسير فيه . وسوف تصدر على شاكلته أعداد عن النقد والوحدة والسينما والنفط والتاريخ العربي الحديث .. الا أن الأعداد القادمة سوف تنفرد بأبواب للمناقشات ترحب برحابة صدر المتناقشين ، وتغتني بازدياد مشاركاتهم .

إن طموحنا لايتجاوز حدود الاسهام مع المسهمين في تحريك العقل العربي ، ومن ورائه الحياة والعقل العربيان ، باتجاه قبول التحدي والمجابهة اللذين يفرضها علينا طغيان الغزو البربري لأرضنا ووجودنا ... وعسى أن تكون محاولتنا خطوة على طريق صحيح . .

« هيئة التحرير »

الرؤيـــة المســرحيــة لدى مخـــرجي المهرجـان

د. رفيق الصبان

كلما دارت الدائرة على مهرجان جديد للمسرح في دمشق ، كلما توضحت الخطوط الكثيرة والطابع المميز لهذه التظاهرة الفنية الأولى من نوعها في العالم العربي .. التي ولدتها حماسة فئة صغيرة من المؤمنين بالفن المسرحي ، والتي تفجرت بعد ذلك عن عطاءات كثيرة لم تقتصر على سورية وحدها ، بل امتدت الى مختلف الأقطار العربية الأخرى.

وكلما أسدل الستار عن العرض الأخير لمهرجان من هذه المهرجانات الأربعة للمسرح التي أقامتها دمشق احتفالاً بالفن المسرحي العربي ، تساءلنا : ما هو هذا المهرجان حقيقة !! وما هي ماهيته وأهدافه ؟! والى ماذا يسعى وما الذي نجح في تحقيقه ؟!

هل هو مجرد تجمع فني واعلامي يسيطر عليه طابع سياحي خاص .. وتتوالى فيـه الفرق لتقديم انتاجاتها المسرحية دون ضابط أو هدف ؟!

ام هو لقـاء مسرحي عربي يقرب من وجهات النظر الكثيرة ويلقي الأضواء على المشاكل التي يعانيها المسرح العربي بمجموعه ويسعى جاهداً لايجاد الحلول ؟!

أو بمعنى آخر،هل هو سوق عكاظ معاصر؟ ام هو واحد من هـــذه المهرجانات الكثيرة التي تشعشع صيفاً بكثير من انحاء الدنيا .. تنير كنجمة المساء فترة وجيزة .. ثم تنطفىء تاركة فراغاً ووحدة وسكوناً ؟!

والحق يقـال .. ان المتتبع لمهرجان دمشق المسرحي منذ أربع سنوات ، يلحظ التردد الذي يعانيه ، ولكنه يلحظ مع ذلك الهدف الأساسي الذي يسعى اليه والذي تقع حتى الآن مراحل جادة وجدية في سبيل تحقيقه .

ان هذا المهرجان هو اولاً واساساً مركز تجمع عربي للمسرح .. فيـه عروض جادة تقدم تجربة كاملة تعكس وجهاً من أوجه التطور المسرحي بالنسبة لكل بلد مشترك .. ولكنه ايضاً اطار حقيقي للقاء مثمر بين رجالات المســرح العربي يتجمعون كل عام ليطرحوا قضايا المسرح العربي وآلامه ومشاكله ومطامحه .. ويسعون في حوار دؤوب الى القاء النور على العيوب .. والبحث الجاد بعد ذلك عن دواء أو حل ..

هذا التجمع الثقافي والفني الكبير يختلف في نظري عن المؤتمرات الادبية والشعرية التي تعقد على مدار العـام في كثير من العواصم العربية .. لأنه تجمع يرتكز على اساسين .. عملي ونظري. فمن خلال العروض التي تطرح نفسها تتوضح العيوب وتظهر المحاسن .. ومن خلال المناقشات التي تتلو هذه العروض يستطيع المناقش ان يكون حيادياً في تحديد وجهة نظره والبرهنة عليها ..

لقد استطاع الكثير من العاملين في المسرح في الوطن العربي أن يروا من خلال الزجاج السحري الذي قدمـــه لهم مهرجان دمشق المسرحي .. اموراً لم يكن في وسعهم وحدهم ان يميزوها ..

واستطاعوا من خلال رؤية عروض اخرى وتجارب اخرى ان يحددوا مواقع تجاربهم ونوعية الهوية التي تميز اعمالهم المسرحيـة .. وان يسعوا بعد ذلك في دربهم وهم على ثقة وعلم بما يفعلون وبما يسعون اليه حقاً .

كما استطاع البعض الآخر ان يجد لنفسه مدرسة واتجاهاً ينتمي اليه ، حتى لو كان هذا الاتجاه في بلد عربي آخر .. ومن خـلال طريقة اخرى للتمثيل وتجسيد الأفكار . .

لقد نجح مهرجان دمشق المسرحي في ان يكون حقاً مرآة عـاكسة لأغلب القضايا

التي تؤرق مضجع المسرحيين العرب ..

ولعله ليس من خطل القول .. التأكيد بأن اقامة هذا المهرجان في دمشق امر له مغزاه البعيد .. فاذا تركنا جانبا الموقع السياسي والفكري والايدلوجي الذي تمثله هذه المدينة على خارطة الوطن العربي المعاصر .. فانه لا بد ان تستوقفنا طرافة وجرأة التجربة المسرحية التي تخوضها هذه المدينة منذ عشرة أعوام ..

والتقدم الملفت للنظر الذي استطاعت ان تحققه في ميدان صعب ومعقد كميدان المسرح .. دخلته تقريباً وهي لا تحمل أي سلاح اكاديمي او عملي، واكتفت بأن تكون ميداناً لتجارب مسرحية شتى تعتمد على الفكر والثقة والحماسة ، بالاضافة الى الموهبة التي تحترق كالنار الخضراء .

ولا شك ان دمشق التي لا زالت تبحث عن نفسها مسرحياً .. هي من اكثر عواصم الوطن العربي ملاءمة لاحتضان التجارب الجديدة واختيار المنطلقات المثمرة التي يمكن ان تؤدي بالمسرح العربي الى طريقه المستقيم .

فليس هناك مايمنع المسرح السوري من أن يكون حقلاً للتجارب وأرضاً تزرع فيه كل الورود المتوحشة ذات العطر الناعم ..

ولقد شعر كافة المشتركين في هذا المهرجان .. على مدار السنوات الأربع التي أقيم فيها بالتوالي .. انهم يقفون حقاً امام بئر مسحورة تعطي باستمرار ، وان اللقاء البسيط سبباً الذي حققه هذا المهرجان بعروضه المسرحية وندواته الهامة ومقترحاته وتوصياته واللقاءات التي اتاحها لرجال المسرح العاملين في الوطن العربي .. ليس إلا قناعاً واحداً من الأقنعة السبعة التي يملكها .. وان العطاء المثمر حقاً لا زال في مرحلة التكوين والتجهيز .. وان كانت الدلائل كلها تشير الى انه قد بدأ يوضح ملامحه .

بعد ذلك انتقل من مرحلة التعميم الى مرحلة التخصيص فأقول إنه من بين القضايا الكثيرة التي طرحها مهرجان دمشق المسرحي الرابع لهذا العام . . . تتوضح قضية مميزة اخذت أبعاداً خاصة واثارت الكثير من الجدل . . هي قضية المخرج ودوره الحقيقي في خلق بعد مسرحي جديد للعمل الذي يقدمه، ومقدرته الشخصية على تجسيد رؤيته المسرحية في اطار منهج اخراجي له حدوده وله سماته .

والحق ان أغلب المسرحيات التي عرضت في هذا المهرجان تعكس بشكل او آخر هذا الطموح الفني . . سواء نجحت في تحقيقه أو فشلت .

اللبناني جلال الخوري اختار شخصية شعبية لها عطرها النفاذ وتأثيرها الجماهيري. وهي [جحا] ليضعها في اطار معاصر ، ومن

خلال قضية شائكة وشاقة هي قضية [الحرب ولبنان وفلسطين والمقاومة] .

المسرحية تحمل اسم [جحا في القرى الامامية] . ورغم ان السيد جلال الخوري قـد كتب في اعلاناته وفي المنشورات التي صاحبت المسرحية ان العمل من تأليفه ، غير أننا أحسسنا ان تأثره كان بالغاً [ويكاد يكون مسيطراً في بعض المشاهد] بمسرحية برشت المعروفة [الجندي شفيك يذهب الى الحرب] .. بل ان هذا التأثر لم يبق ايضاً في حدود النص، بل امتد الى المفهوم الاساسي والرؤية المسرحية التي طرح بها المخرج عمله .

لقد اراد الخوري ان تكون السيطرة تامة للنص ولكلمته المسموعة .. فأعطى مشاهده كلها ايقاعاً ثابتاً .. وجعل تمثيله بسكون كاد ان يؤدي احياناً الى الجمود التام .. كل ذلك على حساب الكلمة التي ارادها ان تكون الاولى في المشهد .. أن لايغيب بصر المتفرج حول أية اشياء اضافية اخرى .. ولكن هذا السكون المتعمد ادى الى نتيجة اخرى لم تكن في حساب المخرج على ما اعتقد.. وهي انعدام الايضاح تماماً في عمله ..وامتداد ذلك الى كلام الممثلين انفسهم الذين غرقوا في دوائر من المتاهات اللفظية ، لتنعدم منها حركة الاضاءة البارعة احياناً ، ولا الكلمات الجارحة سياسياً التي كانوا يتبادلونها فيما بينهم .

(جحا) انسان قروي يفكر بمصلحته الآنية . انه ذكي ماهر ويعرف كيف يتصرف ببراعة عندما تتعقد الامور .. ولكن القدر الفردي محكوم عليه عندما تكون القضية التي نعيشها قضية جماعية .. لا أمل بحلول خاصة .. وسيحدث معنا كلنا .. ماحدث مع (الأم شجاعة) عند برشت التي ساومت اكثر مما يجب في الثمن الذي ستدفعه حتى تنقذ ابنها من الموت .. فكانت النتيجة انها حصلت على جثته الممزقة بالرصاص عوضاً عن ان تحصل على حياته ..

جحا الاسطورة .. تبخر تماماً في رؤية جلال الخوري .. كان من الممكن ان يصبح هذا الجحا محموداً او أبا صياح او طنوس او اي احد دون ان تتغير كلمة المسرحية .. ودون ان يتغير الموقف المرسوم او الابعاد المطروحة . لقد كان جحا اسماً ولم يكن معنى ..[وهذا برأيي قصور حقيقي في رؤية المخرج .. الذي كان بوسعه استغلال الابعاد الشعبيـة لهذه الشخصية الغنية ودمج الماضي بالحاضر والواقع بالتاريخ ، والحصول على نتـائج باهرة ومؤثرة ونفاذة ..

ولكن جـلال الخوري اقتصر بايضاح رؤيته على وضع اسم شخصية شعبية لهـا تأثيرها في اطار تاريخي وسياسي محدود .. بـل ان خصوصية الوضع السياسي الذي اختاره .. وقصره على منطقة محددة جداً من لبنـان هي الجنوب .. التي لا تصح في

الاحوال الحاضرة ان تعتبر مقياساً او معياراً لعموميات سياسية في ظرف دقيق جداً نجتازه جميعاً .. هي خطأ آخر جوهري اساء الى النص والى المعنى العام الذي يريده المخرج .

لقد ظلت رؤية جلال الخوري في مسرحية (جحا في القرى الامامية) رؤية ذهنية مجردة .. مشبعة بالآمال التي لم يتحقق شيء منها على المسرح .. وطارت كل الفراشات الملونة التي وضعها في كيسه المزخرف نحو سماء اخرى لا نعرفها .. ولم يبق على الخشبة الا ممثلون دون حركة .. ينطقون بكلمات مجردة .. ويطرحون قضية .. قضيتنا جميعاً .. ولكن من زاوية لا تحصي الا هذه الشخصيات .. ولم يستطع المؤلف ولا رؤية المخرج ان توسع من زاوية هذه الرؤية لتجعلها تشمل قضيتنا الاساسية ولكي تشعرنا اننا حقاً في [صلب القضية] .

لقد كان من الممكن أن تصبح [جحا في القرى الأمامية] حدثاً مسرحياً خارقاً للعادة .. لو تجاوزت عيوبها .. ولكن من المؤسف أن تكون هذه العيوب الأساسية ستارة سوداء وضعت أمام عين المتفرج فحجبت عنه تماماً الرؤية الأساسية التي أراد أن يحققها مخرجها الطموح .

موضوع فلسطين والقوى الفدائية هي ايضاً البؤرة التي تجمعت حولها رؤية العراقي قاسم محمد في العرض المسرحي الطريف الذي قدمه تحت اسم (أنا ضمير المتكلم) . ولكن اذا كانت رؤية اللبناني جلال خوري رؤية مليئة بالكبريت رغم الطابع الضاحك الذي استخدمته كغلاف خارجي ، فان رؤية المخرج العراقي ارادت ان تكون مأساوية في اساسها وفي طريقتها وفي منهج التعبير الذي اتخذته .

لقد اختار قاسم محمد نقطة انطلاقه من اشعار المقاومة الفلسطينية نفسها ، اشعار محمود درويش وسميح القاسم وسواهما .. واضاف اليها اشعاراً مختارة من بيتر فايس وبرتولد برشت .. لأن الانسان المقاوم متوحد الهوية في رأيه .. والانفعال الثوري يصح على الثائر مهما كانت جنسيته ..

ومن هذا الخليط الشعري المتجاوب .. حاول المخرج ان يجسد رؤيته من خلال توظيف الشعر توظيفاً درامياً ، ومن خلال مشاهدة مسرحية اعطاها اسم (المواقف) .. وحاول ان يربط فيها بين قدر الثائر ومجموعته ، بين الكيان الفردي والكيان الجماعي .

ولكنه منذ البداية اراد ان تكون رؤيته منعزلة .. فوضع بيننا ، نحن المتفرجين ، وبين ساحة التمثيل ستاراً من الاسلاك الشائكة يبعدنا عن الحدث ولكنه يتيح لنا رؤيته . اي انه اراد ان يضعنا في موقف سلبي تجاه

المسرح .. تجـاه الحياة وتجـاه القضية نفسها !!..

لقد كنا نحس بوضعنا كمتفرجين خلال العرض المسرحي كلـه .. ولكن عوضاً عن ان نحسه بشكل متأزم كما كان طموح المخرج اصلا .. فاتنا احسسناه بشكل مريح نظراً للاسلوب البصري والشكلية المبـالغ فيها التي طرح بها المخرج رؤياه واسلوبه .

هذه الاسلوبية التي جعلت مشهداً كمشهد اغتصاب الفتيات العربيات من قبل قوات الاحتلال اليهودية .. يبدو شكلياً ومسرحياً وكأنه رقصة باليه موضوعة باتقـان بكل مايتخللهـا من حركات تمثيلة ومن اضاءة مركزة وموسيقى تصويرية مصاحبة .. هذا الشكل قد وجه العرض كله وجهة اخرى .. وجعـل من الرؤية الاساسية التي كان من المفروض ان تزلزل المتفرج .. رؤية مريحة تهدهد اكثر مما تثير من الغضب .. وتدفع الى الاستغراق اكثر مما تدفع الى الثورة .

ولكن هـذا لاينفي من جهة اخرى .. وضوح الرؤية الأساسية عند قاسم محمد .. وسوء اختيار المنهج للتعبير عنها .. أي ان المشكلة واحدة وان اختلفت طرق التعبير لدى المخرجين اللبناني والعراقي .. فكل منها كان يحمل فكرة معينة وواضحـــة .. لها اساس سياسي واجتماعي .. وتسيطر عليها روح تقدمية حقة ورغبة ملحة في جعل المسرح منبراً للفكر واضح السمات .. يقول ما يقوله دون مواربة .. ودون اللجوء الى فروقات ..

ولكن التوفيق قد خان كلا منهما في اختيار المنهج للتعبير عن افكارهما .. فبينما سقط الاول في سكونية ورتابة جمدت العمل كله في قالب لاحياة فيه .. اختار الثاني حركية مشبعة باسلوبية استعراضية تتنافى جداً مع خطورة وألم الموضوع الذي يعالجه .

هذه الأخطاء الرئيسية في المنهـج.. تجنبها تماماً المخرج المغربي (الطيب الصديقي) الذي استطاع بتوازن ماهر أن يحقق علاقة خلاقة ومثمرة بـين رؤيته الفكرية واسلوبه الاخراجي في مسرحية (مقامات بديع الزمان الهمذاني) التي أعدها وقدمها ومثلها بنفسـه .

الطيب الصديقي فعل مافعله جلال الخوري .. حين اختار قطاعاً فكرياً من التراث العربي يستلهمه ويستمد منه أنواراً باهرة يلقيها على واقعه الذي يعيش فيه .

ولكن جلال الخوري اختار (اما) وجرده من كل محتواه التاريخي والشعبي .. ووضعه في زحمة مشكلة سياسية عصرية .. بينما اختار الطيب الصديقي عملاً ادبياً متكاملاً.. طرحه باسلوب مسرحي مميز .. واعطاه عمقاً واشعاعاً لم يكن موجوداً فيه .

(مقامات الهمذاني) عمل ادبي تكمن اهميته في كونه مرآة لمجتمع يتفسخ اكثر مما تكمن في محتواه الفكري الأصلي . وهنا تظهر براعة المخرج المغربي .. اذ انه اختار عملا أدبياً يعكس مجتمعاً في حالة تخلف لينفذ منه الى مشاكل مجتمع معاصر يعاني أيضاً من حالة تخلف .

والربط بين هذين المجتمعين . . لم يتم عبثاً وانما عن طريق اضافات مسرحية خلاقة وعن طريق حوار شعبي ممتع له ابعاده ومراميه ومقاصده .. وعن طريق تأثر حقيقي وعميق بالعطاءات المسرحية العالمية وبالتراث الفكري المسرحي المضيء والمعاصر . كعطاءات المسرح الحي الاميركي او مسرح الخبز والدمية الشهير ..

لقد لجأ الطيب الصديقي الى كل ما يقدمه المسرح الحديث من امكانات واساليب ليجسد رؤاه تجسيداً فعالاً ومؤثراً . . اختار الاغنية والرقصة والقناع .. اختار الدمية المتحركة والكلمة والتواصل مع الجمهور .. والايماء والضوء والظل . .

اختار طريق الموهبة المسرحية الفذة والاسلوب المميز ليعرض مشاكل مجتمع متخلف تسيطر عليه دوامات التأخر والجهل . كانت رؤيا الطيب الصديقي مشعة نفاذة مؤثرة . . تفرض نفسها وتعرض جوانبها ببساطة وتأثير . كان حين يتكلم عن الجوع . . تتضافر عناصره المسرحية كلها من ضوء وحركة ودمى وتشكيلات لتعبر عن رؤيته المسرحية لهذا الموضوع الأساسي . .

لقد اراد المخرج المغربي الموهوب أن يضعنا امام مشاكل مجتمعنا المتخلف . . فعاد الى تراثنا العربي نفسه يستوحيه ويضعه امام اعيننا مادة حية وموحية ، باعثة على التفكير والتساؤل . . وبالتالي سبباً مباشراً للتمرد والصراخ .

أراد ان يربط بين قدرنا المعاصر وتاريخنا . . وان يجعلنا نكتشف الاسباب والنتائج . . اراد ان يفتح اعيننا على المشاكل التي تغلل ساقينا . . اراد ان يظهر لنا سذاجتنا امام قوى كبيرة تؤثر على مصيرنا . . وحين اختار الطيب من المقامات . . الأشياء التي تمس مساساً مباشراً . . بالدين وعدالة القضاء والعدل الاجتماعي . . لم يكن اختياره عبثياً وابن الصدفة لقد كان اختياراً مدروساً وذكياً لأن هذه العناصر الثلاثة في رأيه هي التي تعبر في تطورها (اذا تطورت) عن الطريق الذي علينا ان نتجاوزه بين التقدم والتخلف .

لقد ضرب الطيب الصديقي في عمله المسرحي الفذ هذا عدة أهداف بحجر واحد . . اعادنا الى تراثنا وجعلنا ننظر الى واقعنا نظرة عصرية . . وقدم لنا شكلا مسرحياً براقاً . . من خلال رؤيا مسرحية مسيطرة

استطاعت ان تفرض نفسها علينا بجلالة وتأثير لاحد لها .

ولكن اذا كان التوازن بين الرؤيا الفكرية والرؤيا المسرحية هي العامل الأول في نجاح (مقامات) الطيب الصديقي .. فان انعدامها تماماً لدى سعد الله ونوس هو الذي اطاح بمسرحيته (رأس المملوك جابر) وابعدها تماماً عن تحقيق الهدف الاساسي الذي سعت اليه .

لقد كان طموح الكاتب السوري (ونوس) حين قام بنفسه باخراج نصه المسرحي .. ان يحقق هذا التوازن المنشود وان يصل اليه .. ولكنه ضل الطريق في مختلف الجهات .. وظلت مسرحيته التي كتبها ببراعة ملحوظة مسرحية تائهة تبحث عن اسلوب وعن منهج وعن رؤية مسرحية حقة .

(رأس المملوك جابر) هي أيضاً قصة مستمدة من تراثنا القديم .. ومن تاريخنا العربي في مرحلة تخلفه .. والأضواء المعاصرة التي ألقيت على هذا التاريخ .. أضواء ذكية حاولت أن تكشف تزعزع السلطة وتقلبها .. وظهور طبقة الانتهازيين وتسللهم الى الدهاليز البراقة .. وموقف الشعب السلبي الذي يهيمن عليه الخوف والتردد والوهن .

سعد الله ونوس اراد هو ايضاً ان يقيم جسراً بين التاريخ القديم والواقع المعاصر .. واختار شكلا مسرحياً جديداً .. ربما لم يكن مبتكراً تماماً .. ولكنه لايخلو من الطرافة والتجديد ..

اختار انتدور حوادث مسرحيته في قهوة شعبية يروي فيها (حكواتي) عتيق .. قصة قديمة .. ومن خلال الحوار الذي يدور بين رواد المقهى انفسهم .. وبينهم وبين الحكواتي .. تتأكد الخطوط الرفيعة التي تصل بين القصة القديمة التي تروى والواقع الأليم الذي يعاش .. ومن خلال وقائع عفوية المظهر ومدروسة تماماً في ايقاعها .. يضع المؤلف افكاره ويوجه ويلقي النور والاحكام !!

هذه الطريقة التي سبق ان اختارها عدد من شباب الكتاب في مسرح القاهرة .. كناجي جورج ومحمود دياب وعبدالله الطوخي ونجيب سرور اخذت شكلا دراميا أقل تعقيداً عند سعد الله ونوس .. ولكنه اقل فعالية ايضاً !! فالقصة التي اختارها لتروى على رواد المقهى .. قصة سخيفة في بنيانها .. غير متعددة الجوانب في تفسيرها .. فقيرة في شخصياتها .. لذلك لم يستطع ان يحملها ما كان طموحه المسرحي يدفعه الى ان يحمّلها اياه .. وبدت رتيبة .. بطيئة الايقاع في سردها وفي سيرها .. واضحة النهاية منذ اللحظات الاولى .. كما ان المسرحية تحمل خطراً اساسياً .. هو نجاح كاتبها النسبي في خلق شخصية الانتهازي خلقاً جيداً ..

وفشله في خلق الشخصيات الاخرى المعارضة .. مما جعل الانتهازي يبدو وكأنه بطل حقيقي يستأثر باعجاب رواد المقهى ومتفرجي المسرح .. كما ان المبررات الانتهازية .. كانت عاطفية ومستساغة (فهو يحب جارية حسناء ويرغب بالحصول على المال كي يتزوجها) مما جعل موته الاخير يبدو فاجعاً وأليماً .. وهذا تناقض لا أظن أن الكاتب كان يقصده او كان يدور في ذهنه عندما رسم هذه الشخصية وإلا كان الأمر أخطر مما يبدو ومثيراً للتساؤل !!

سخافة الحادثة التي رسمها ونوس.. وبعدها عن التوتر العصبي المتطور الذي تحتاج اليه كل مسرحية ناجحة .. وخطورة الجو الخارجي التي تدور فيه الأحداث .. أي جو المقهى والراديو والتعليقات تجعل من هذه المسرحية.. نصاً يحتاج لخلق مسرحي متين .. ولرؤية مسرحية واضحة يتمتع بها مخرج ماهر له تجاربه وله قدرته على الخلق والاقناع وستر مواقع الضعف .

وهذا مالم يتمتع به (سعد الله ونوس) مخرجاً .. فخرج النص بين يديه أكثر ضعفاً وأقل تماسكاً .. كما بدا أسلوب التمثيل وكأنه تنين بثمانية رؤوس .. كل رأس يتكلم لغة خاصة لايفهمها الرأس الآخر ، وظهرت عيوب التأليف الأساسية عارية شاحبة تحتاج الى ثوب يحميها .. ولم تستطع الطريقة المسرحية الجديدة .. ولا المشاكل السياسية الحراقة التي تمر بها المسرحية مروراً عابراً .. ان تكوّن جسراً يمتد بين الصالة والخشبة ..

وبقي النور الوحيد المضيء في المسرح .. هو هذه الشطحات الشعرية العابرة التي ينبض بها النص بين حين وآخر .

ان انعدام الرؤيا المسرحية في الاخراج الذي أراده الكاتب السوري الشاب لنصه الجديد قد وضعنا أمام المشكلة الرئيسية للمسرح في بلدنا .. اين يقف دور المخرج ومن اين يبدأ ؟!!.

هذا السؤال أجابت عليه بشكل ما مسرحية (الطوفان) العراقية التي كتبها عادل كاظم واخرجها ابراهيم جلال .. فالنص الأصلي مكتوب باسلوب تقليدي ، اصبح ظاهرة شائعة لدى الكثير من كتاب المسرح العرب.. استخدام حادثة تاريخية قديمة .. إطاراً لقضية معاصرة .. يطرح فيها المؤلف من وراء قناع .. مشاكل مجتمعه وآلامه ويتساءب بشجاعة ظاهرية ليقول رأيه في مشاكل دقيقة ماكان ليجرؤ على معالجتها لو وضعت في صيغة عصرية أو تاريخية معاصرة .

أما ابراهيم جلال .. فقد امسك بهذا النص الذي يروي حكاية جالجاميش ودكتاتوريته .. وبؤس شعبه المسكين .. ثم ظهور راع بسيط ينادي بالمحبة والثورة

والاصلاح.. وموت هذا الراعي الذي سيبشر بمجيء فئة كثيرة من الرعيان وراءه .. أقول.. أمسك ابراهيم جلال بهذا النص وقسمه إلى لوحات مسرحية مؤثرة استخدم فيها اللون والتشكيل بأغراض درامية مؤثرة .. كما استطاع ان ينتزع من النص كل معانيه العصرية وان يعطيها مرادفاً مسرحياً بارعاً .. ونجح أخيراً في استغلال المؤثرات المسرحية الموضوعة في متناول يده ليحقق رؤيا مسرحية مقنعة وان كانت تعتمد على نص مسرحي قاصر .

لقد نجح ابراهيم جلال في ان يرسم صورة مشعة لمخرج ذكي يعرف كيف يعالج نصاً ضعيفاً ولكنه مليء بالامكانيات .. ولولا قصور التمثيل عامة في الفرقة العراقية التي قدمت هذا العرض .. لكانت الطوفان من العلامات المميزة حقاً لمهرجان دمشق المسرحي الرابع .

هذه الامكانيات التقنية الكثيرة التي برهن عليها ابراهيم جلال .. كانت تعوز السوري بشار القاضي الذي قدم لنا مسرحية مترجمة عن التركية باسم « قبل ان يذوب الثلج » .

هذه المسرحية أيضاً من نوع المسرح التقليدي المعتمد على تقسيم العرض الى ثلاثة فصول .. والاعتاد على شخصيات نمطية تتطور وفق منطق مسرحي مصنوع .

هذه الطريقة التي كانت تبدو لنا ممكنة في الاربعينات وفي بدء الخمسينات لاتزال لها حتى الآن جمهورها .. ولكنها تحتاج في المقابل الى دقة شديدة في التكنيك المسرحي وبراعة في تحريك الممثلين حتى يستطيع النص ان يتجاوز حدود خشبته الضيقة وان يصل الى الجمهور ..

ورغم كل النوايا الحسنة التي يتمتع بها بشار القاضي .. فان براعته اقتصرت فقط على تحريك ممثلين وعلى خلق إيقاع متناغم ومنسجم بينهم .. أعطى المسرحية في النهاية طابعاً ومنهجاً واستطاع ان يفرضهما على المتفرجين رغم فقر الامكانيات المسرحية الأخرى التي لم يستطع الاخراج التقليدي الذي لجأ اليه القاضي ان يسترها .

ان الرؤيا لدى بشار القاضي كانت رؤيا تفسيرية ولم تكن رويا خلاقة .. وهي في هذه الحدود تستحق الأعجاب .. ولكن اذا غيرنا من وجهة النظر فسيكون للمسألة وجه آخر .

التاريخ العربي هو أيضاً كان النبع الذي استقى منه الفريد فرج خيوط مسرحيته (الزير سالم) الذي قدمها المسرح القومي السوري في هذا المهرجان ، ولكوني قدقمت باخراج هذه المسرحية فانني آخر من يمكنه ان يحدد وضوح الرؤيا المسرحية الخاصة بي او انعدامها .. ولكن مايجدر بي ان أقوله في هذا الصدد تاركاً لغيري مهمة النقد

والتحليل .. هو انني حاولت ان أعطي التاريخ العربي بعداً تراجيدياً خاصاً به .. وان اجعل من حرب تغلب وبكر أطاراً مأساوياً لحرب مستمرة بين قدرنا ومطامح نفوسنا .. في كل جيل وزمان .

أما العرض الثاني الذي قدمه المسرح القومي السوري في هذا المهرجان فقد كان (لير) شكسبير كما رآه وفسره علي عقلة العرسان.

ومن الواضح تماماً في هذا العرض الذي لايخلو من طموح كثير .. ان ما استوقف المخرج السوري هو الجانب الانساني في الشخصية أكثر من الجانب السياسي والاجتماعي بل وحتى من الجانب الميتافيزيقي .. الذي كان حتى أواخر الخمسينات (وقبل أن يفسر المخرج الانجليزي بيتر بروك هذه المسرحية تفسيره العبثي الشهير الذي اصبح مدرسة قائمة بذاتها) هو التفسير المسيطر على اغلب الاتتاجات المسرحية العالمية التي تصور هذه الشخصية الشكسبيرية المذهلة .

هذا الجانب الانساني ركز عليه المخرج من خلال علاقة الملك العجوز ببناته الثلاثة .. ومن خلال علاقات الابناء بابائهم في المسرحية كلها .. وقد أعطى هذا التفسير المنسجم وحدة للمسرحية ومعقولية ، وان كان قد ابتعد بها عن الجانب التراجيدي البحت .. ورمى بها في طريق الدراما المأسوية .

ورغم التفسير الذي وصفناه بالانسجام والذي حقق به المخرج رؤيته الخاصة فان التمثيل لم يكن منسجماً تماماً بين فئات الممثلين الكثيرة التي قامت بالادوار المتعددة التي تزخر بها المسرحية،وهذا أمر يعود إلى أسباب جوهرية تتصل بواقع التمثيل في الوطن العربي السوري أكثر مما تتصل بمهارة المخرجين وقدرتهم وطاقاتهم على تجسيد رؤام المسرحية .

وأخيراً كان من الملحوظ لدى مخرجي مصر العربية الذين قدموا لنا عينة من انتاجهم المسرحي لهذا العام .. ان الطابع التجاري الذي سيطر على هذه العروض قد منعهم من ان يوضحوا نظرتهم المسرحية الحقة وان يضعوا رؤام المسرحية موضع التطبيق .. واذا كان هذا الأمر مغفوراً لحد ما لدى مخرج ككمال ياسين اختار منذ البدء طريق المسرح الجماهيري التقليدي والذي قدم لنا بشكل يفتقد تماماً الى الأسلوب كمسرحية الدكتور رشاد رشدي (نور الظلام) فانه يثير العجب لدى فنان كنبيل الالفي عرف عنه أنه الى حد ما صاحب مدرسة ومنهج في المسرح المصري .

ومع هذا فان مسرحية (يا سلام سلم)التي اخرجها عن نص لسعد الدين وهبة .. كانت مسرحية متنافرة .. تائهة بين الشكل والمضمون .. فهي لاتنطلق عن شكل له جذوره لتقول بصراحة ولتعبر عن الأفكار

التي يطرحها المؤلف .. من خلال اسلوبية اشتهر بها المخرج .

وهي لا تكتفي بأن تفسر النص تفسيراً اكاديمياً .. بل تحاول ان تخلق اضافات مسرحية لا اسلوب لها مما يخلق فيها الكثير من اللا توازن والتخبط الفني الذي يدهشنا حقاً من رجل له كفاءته وماضيه الفني المجيد كنبيل الالفي(١) ..

وأخيراً ان الرؤيات المسرحية المختلفة التي طرحها مخرجو مهرجان دمشق الرابع للفنون المسرحية .. رؤى متشابكة .. ولكنها تعكس كلها حقيقة واحدة هي أن مسرحنا العربي لا زال بحراً رحبة .. يمكننا ان نلقي فيها بأكثر من دلو .. وان المياه التي تعج في اعماق هذه البئر ما زالت قادرة على ان تروي الكثير والكثير من الصحارى الفكرية التي يمتلىء بها وطننا والتي مـا زالت تنتظر آملة مجيىء الماء والمطر ..

(١) لم يتسن لكاتب المقال مشاهدة العروض المصرية كما قدمت خلال مهرجان المسرح .. والملاحظة السريعة المكتوبة معتمدة على العرض كما قدم في القاهرة .

المسرح والتراث

الطيّب الصدّيقي
وتأصيل المسرح العربي

بدر الدين عرودكي

★ تتيح لنا تجربة المسرحي المغربي الطيب الصديقي فرصة ثمينة للتأمل، انطلاقاً منها، في محاولات المسرحيين العرب الدائبة بحثاً عن صيغة عربية للمسرح تخرج بالحركة المسرحية العربية من مستوى النشاط الحرفي الى مستوى النشاط الخلاق والمتميز.

ولقد شهدنا للمرة الأولى في قطرنا، ثمرة من ثمار هذه التجربة في مهرجان دمشق الرابع للفنون المسرحية هذا العام. وربما كانت هذه الثمرة حصيلة أنضج وأعمق تجربة شهدتها محاولات تأصيل المسرح في الوطن العربي منذ مائة وخمس وعشرين سنة هي عمر التجربة المسرحية العربية حتى الآن.

ذلك أن تجربة الطيب الصديقي ، وعلى الأخص في مسرحيته التي نعنيها هنا « مقامات بديع الزمان الهمذاني » تخرج، في شكلها وفي مضمونها ، من اطار المحلية الضيقة الى اطار المحلية الأكثر اتساعاً والأكثر شمولاً . . من اطار بعض العناصر المسرحية التي عرفها المغرب العربي دون غيره من أقطار الوطن العربي الأخرى الى اطار العناصر المسرحية التي عرفها الوطن العربي ، تراثا وحضارة ، بما فيها المغرب العربي . اطار جديد يشمل العديد من الأطر الضيقة الأخرى لأنه يريد أن يتجه الى جمهور أكثر اتساعا على المدى المكاني، والى جمهور أعم وأوثق ارتباطا على المستوى الحضاري. جمهور نهل من التراث نفسه ، تربى وترعرع وشب وعاش به وفي أجوائه ، بكل مايضمه من قيم جمالية وفكرية وسياسية ، وتقاليد أدبية وفنية، ومظاهر حسية، فردية وجماعية. كما أن هذه التجربة : من ناحية أخرى ، ليست نتيجة بذرة زرعت في صحراء خالية من الزرع أو النبت ، وانما هي نتيجة بذرة ألقيت في أرض خصبة مفتوحة على جهات الرياح الأربع ، تتنفس منها وتحيا بها ، وذلك مايمنحها أهمية خاصة وفريدة. فهي اذ تلتفت الى التراث لتنهل منه لاتتعامل معه باعتباره عنصراً ينتمي الى التاريخ ويؤلف جزءاً منه، ينمو بنموه ، ويتطور معه ارتقاء وانحطاطا ، أي باعتباره عنصراً متحركاً يخفق بالحياة . وهي لذلك لاتنسى أنها ، في الوقت الذي تتكون فيه انما تتحرك في زمان هو زمان أواخر القرن العشرين بكل مافي هذا الزمان مما يعني هذه التجربة، شكلا مسرحياً، ومضموناً سياسياً واجتماعياً . ومن هنا ، فاننا لم نر مع الطيب الصديقي بديع الزمان الهمذاني كما عرفناه في كتب الأدب المدرسية التي تصوره لنا رجلا يحيا حياة بالغة الرفاه بحيث يجد متسعاً من الوقت لكي يسبك هذه الجمل الحافلة بفنون البديع غير ملتفت الى ماوراء ذلك مما كانت تضج به الحياة العربية ابان أواخر العصر العباسي ، وينتمي الى عصر وبيئة لاعلاقة لهما بعصرنا وبيئتنا . . وانما رأيناه معه، رجلا ينتمي إلينا بقدر ماينتمي إلى العصر الذي ولد فيه ، يساوي في بعد نظره وفي عمق ادراكه ، وفي نفاذ رؤيته هذه المسافة الزمنية التي تمتد منذ أواخر العصر العباسي وحتى أواخر القرن العشرين .

يصادق بيسكاتور وبريشت ، ويعرف شكسبير وراسين وبيرانديللو وستانسلافسكي وبارو وفيلار وغيرهم من أعمدة المسرح الاوربي الكلاسيكي والحديث ، ولكنه يحفظ القرآن والحديث والأمثال الشعبية العربية السائرة ، ويعرف ، معرفة لاينقصها العمق أو الشمول ، أركان وأوهام حياتنا التي نحياها، مثلما يعرف اركان وأوهام الحياة التي عاشها قبل ثمانية قرون . رأيناه مع الطيب

الصديقي رجلا ينتقل بين عصرين ليكشف في حذاقة وسخرية وفيما تحت سطحيها اللذين يجعلانها منفصلين ، عن التربة الواحدة التي تكاد تجعل منها عصراً واحداً ، رجلا قد انفلت من اسار المكان والزمان ليكون قادراً على الحضور في الرباط بالقوة التي يقدر بها على الحضور في دمشق أو بيروت أو بغداد، وليكون قادراً في الوقت نفسه على الوجود في أواخر العصر العباسي ، مثلما يقدر على الوجود في أواخر القرن العشرين . . ولكنه في أي مكان أو في أي زمان رجل عربي الملامح والمظاهر ، عربي الفكر والسلوك ، عالمي الوعي والادراك .

مثل هـذه التجربة ، تتيح لنا كما قلت فرصة ثمينة للتأمل في محاولات المسرحيين العرب البحث عن صيغة عربيـة للمسرح يتخلص بها من فوضى المفاهيم المسرحية التي زيفت ولادته وجعلته يحيا حتى اليوم مشكلاته التي نعرفها كما ندرك الانجاز الذي حققته هذه التجربة التي، وان لم تكن الاولى في هذا المجـال ، الا أنها – فيما ارى – الاولى في احتوائها كل عنـاصر الاساس الاولي الذي تتطلبه هذه المحاولة التاريخية : خلق مسرح عربي متميز .

وبداية هذه المحاولات تعود الى اول محاولة في المسرح العربي قام بها مارون النقاش في عام ١٨٤٧ عنـدما قدم مسرحية موليير « البخيل » فقال عن عمله : « ذهبا افرنجياً مسكوباً عربياً » . واذا كان هذا القول يعني « المطابقـة » او « الاقتباس » كما يقول الدكتور سلمان قطاية(١) ، الا أنه يشير في الوقت نفسه الى وعي الرواد الاوائل استحالة ترجمة المسرح الاوربي ترجمة دقيقة وامينة وذلك لادراكهـم العفوي طبيعة المسرح كظاهرة اجتماعية يعبر عن البيئة التي يوجد فيها ويتصل مع جماهيرها على اوسع نطاق .

لقد سعى هؤلاء الرواد لجعل المسرح عربياً في بعض عناصره فبدلوا اسماء الشخصيات واسماء الامكنة تارة ، او أضافوا الى المسرحيـة المعربة اضافات محلية (فصولاً ومشاهد) تقصر عن بلوغ مستواها الفني ولكنها تهدف الى تحويرها تحويراً يكاد يذهب بملامحها الأصلية . وجهد بعضهم – كالقباني خاصة – في أن يخطو خطوات اخرى في هذا السبيل فاعتمد على التـاريخ العربي والتراث الشعبي في استيحاء موضوعات مسرحياته ، وأضاف الى العرض المسرحي كما نقله البعض عن الغرب عناصر مسرحية محلية . غير ان هذه المحاولة الأخيرة لم يتح لها ان تستمر وان تتعمق ، خاصة وأنها تؤلف بشكل عام خطوة اولى كان لابد لها في نهاية المطاف من ان تؤدي

(١) من مشكلات المسرح في سورية ، مجلة المعرفة (العدد ٣٤) - ص (٥١) .

الى تجربة الصديقي في السنوات العشر الاخيرة ، إذ طغت مفاهيم المسرح التجاري على معظم الأعمال المسرحية العربية في الحقبة التي تلت الى أن تبنت الدولة المسرح في مصر من قبل ثم في سوريا . ومنذئذ بدأت المحاولات الواعية للبحث عن صيغة عربية للمسرح تتجاوز الجهد الأولي الذي انصب على التعريب والاقتباس وذلك على المستويين ، النظري والعملي في آن واحد .

لقد ارتاع فريق من المسرحيين العرب الأوائل ، وقد شهد المستوى الذي بلغه المسرح الاوربي في القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين ، من أن العرب لم يعرفوا المسرح حتى منتصف القرن الماضي ، ومن أن تراثهم الثقافي جاء خلواً من أية اشارة قريبة أو بعيدة تدل على انهم عرفوا بعض الأشكال المسرحية الخاصة بهم أو أنهم اطلعوا على تراث المسرح الاغريقي عندما قاموا بنقل الثقافة الاغريقية الى العربية . فوجد أن السبيل الوحيد لايجاد مسرح عربي هو البدء بتعريب المسرح الأوربي نصاً ونقله عرضاً مع بعض التحوير الذي يلائم بينه وبين الجمهور الذي يجهل هذا النوع الفني . ولم يكن ثمة بد من أن يولد المسرح في الوطن العربي مثل هذه الولادة المزيفة التي جاءت نتيجة « تفاعل الثقافات وتلاقحها » كما يقول الدكتور محمد عزيزة(١) .

غير أنه لما كان تفاعل الثقافات وتلاقحها قد ازداد زيادة مضطردة مع الاحتلال الاوربي للمنطقة العربية ، بل سيطرة الثقافة الاوربية على الثقافة العربية التي عانت من عصور الانحطاط قروناً أربعة ، فقد انقلبت هذه الولادة الى دعوة راسخة الايمان بأنه لا سبيل لخلق مسرح عربي الا عن طريق ترجمة المسرح الاوروبي نصاً وعرضاً . ذلك سوف يؤدي -كما يقولون - الى ترسيخ مفهوم المسرح كنوع فني مجهول ، وايجاد الكاتب المسرحي المحلي فضلاً عن خلق تقاليد مسرحية مماثلة للتقاليد المسرحية في اوربا تشمل بناء المسرح والعرض المسرحي والعلاقة مع الجمهور في آن واحد ، وهكذا بنيت كل المسارح العربية وفق الصيغة المعمارية الايطالية ، وكان لا بد لكل المسرحيين العرب من ان يتقيدوا بهذه الصيغة في عروضهم ، سواء تضمنت هذه العروض محاولات في الخروج على المفهوم الاوربي للمسرح ام لم تتضمن . ومن هنا فقد بقي مصطلح (مسرح عربي) يعني مايقدم من مسرحيات على المسارح العربية اكثر مما يعني صيغة عربية متميزة للمسرح . بل أن بعض الكتاب كان يرى في مثل هذه الصيغة امكاناً لايتجاوز حدود النظرية وحلماً مستحيل التحقيق .

(١) الخلق المسرحي ، مجلة المعرفة (العدد ١٠٤) — ص (١٧٩) .

يقول أمير اسكندر: « لم يعرف العرب الذين تتحدث لغتهم اليوم المسرح إذن . وليس أمامنا سبيل لاقامة مسرحنا على أساس تراث فرعوني قديم على فرض وجوده ، فان اللغة والانقطاع السيكولوجي يحول بيننا وبين ذلك أيضاً ، والظاهرة المسرحية الموجودة في واقعنا اليوم هي ظاهرة منقولة من الغرب وعمرها لايزيد على قرن ونصف من الزمان. هذه حقائق موضوعية تتأكد صحتها عند النظر الهادىء البعيد عن مقتضيات الصراعات الاجتماعية والسياسية المؤقتة . ومع ذلك ، فنحن نكتب اليوم لغة عربية واحدة على نطاق العالم الممتد من الخليج إلى المحيط ، ولدينا قسط كبير مشترك من التجارب الواحدة ، أفلا يعني هذا إمكانية قيام مسرح عربي واحد ؟ ان الاجابة على هذا السؤال يمكن أن تكون نعم ، ولكن في حدود الامكانات النظرية فحسب ، أما من حيث الواقع الموضوعي المستقل عن رغباتنا وأمنياتنا فان الحقيقة أن هذا المسرح العربي الواحد مازال في حدود الحلم الجنيني الذي لم يولد بعد ، وثمة صعوبات كثيرة تحول دون قيامه في القريب بطريقة تحدد المغزى الحقيقي الذي توحي به هذه العبارة « المسرح العربي الواحد » (١) . فبصرف النظر عن الدلالة المغلوطة التي يستخدم بها الكاتب عبارة « المسرح العربي الواحد » تلك الدلالة التي تكتفي بالنص واللغة وتغض النظر عن « العرض المسرحي » بكل عناصره نجد أنفسنا ازاء واحد ممن يرون استحالة تجاوز الصيغة الاوربية للمسرح، على الرغم من أن هذه الصيغة كانت نتيجة تطور طويل وعلى الرغم من أنها هي ذاتها تكاد من فرط مافيها من تنوع أن تتحطم صيغاً عديدة!. بل ان هناك كاتباً آخر يعترف بأن القوالب المسرحية التي عرفها تاريخ المسرح العالمي — مثلها في ذلك مثل سائر الأشكال الفنية — انما نبعت من واقع تطور المناخ الذي بنيت فيه، وان هناك نواة اكتسبها المسرح منذ نشأته في إطار « مناخ وبيئة معينة نمت واستمرت بحكم التطور وما يتطلبه من حذف وتهذيب » ومع ذلك فانه يرفض نظرية توفيق الحكيم التي عرضها في كتابه « قالبنا المسرحي » الذي صدر في اوائل عام ١٩٦٨ ، على أساس أنها تتجاهل صيغة المسرح الأوربي (٢) . ولكن الحكيم كان يعرض في هذا الكتاب محاولة نظرية لربط مفهوم « المسرح » كفن مركب — لا كنص أدبي كما يفعل الكثيرون — بأشد العناصر محلية لا تجرد التعبير عن همومنا ومشكلاتنا

---

(١) المسرح المصري المعاصر ، (مجلة المسرح) — العدد (٧٤) ص — ٣٥—

(٢) توفيق الحكيم وقالبه المسرحي — فوزي فهمي احمد — (مجلة المسرح) — العدد (٥١) ص — ٥٤ .

وحسب، وانما لاستيعاب النصوص المسرحية العالمية استيعاباً يعكس وجهة نظرنا بها الأمر الذي تكاد تفتقر اليه الثقافة العربية المعاصرة عموماً — . لاشك ان نظرية الحكيم تخضع للنقاش شأنها شأن اي نظرية لم تقترن بتطبيق يكشف عن امكان تجسيدها بنجاح ، بل إن القالب المسرحي الذي يقترحه كصيغة لمسرح محلي يظل مجرد محاولة من بين محاولات عديدة في البحث عن صيغة عربية للمسرح ، اي مجرد مشروع لابد من الكشف عن جوانبه السلبية ليتم تجاوزها بدلاً من رفضه على اساس ان المسرح الأوربي قد حقق انجازات لايمكن الاستغناء عنها . ان الالتباس الذي يعترض المسرحيين هنا هو انهم يتصورون ان الدعوة الى صيغة عربية للمسرح او المسرح العربي ذي الهوية المتميزة دعوة الى تجاهل المسرح العالمي ومنجزاته الشكلية والتقنية . لكن طبيعة الصلات الثقافية في عصرنا ترفض هذا التصور من اساسه . فعلى الرغم من ان قالب توفيق الحكيم المقترح يبدو للوهلة الأولى وكأنه يعتمد على عناصر محلية محضة ، فان انعام النظر فيه لابد من ان يجد في تضاعيف تفاصيله بعضاً من آثار كبار المسرحيين المعاصرين في اوربا . غير ان اهم عنصر في نظرية الحكيم هذه هو انها تستجيب لحاجة ملحة فرضتها طبيعة الحركة المسرحية العربية لا في مصر وحسب ، وانما في الوطن العربي عموماً . وليست هذه الاستجابة وحيدة في بابها ، بل إنها تعاصر العديد من الاستجابات الأخرى التي جسدتها اعمال عديد من المسرحيين العرب على امتداد رقعة الوطن العربي .

ان هذه الاستجابة، وان جاءت في كتاب الحكيم « قالبنا المسرحي » في عرض نظري الحق به محاولات في التطبيق ، إلا أنها قد سبقت هذا العرض زمنياً في عديد من أعماله المسرحية ، كانت في انطلاقتها الشكلية محاولة لتجسيد بعض عناصر هذه الصيغة كمسرحية « الصفقة » و « ياطالع الشجرة » بل وفي محاولته الاستفادة من التراث الأدبي العربي في روايته « أشعب أمير الطفيليين » . لكن مشكلة هذه الاستجابة بشقيها النظري والعملي، أنها صدرت عن كاتب مسرحي ولم تصدر عن مخرج مسرحي يستطيع أن يمنحها قوة الوجود والفعل .

ومع ذلك فان الحاجة التي دفعت الحكيم الى مثل هذه الاستجابة كانت نتيجة العلاقة السيئة بين المسرح، بصيغته الأوربية المترجمة، وبين الجمهور العربي . فقد ظل جمهور المسرح الرسمي مقتصراً على بعض فئات المتعلمين، ولم يتمكن من جذب الجماهير العريضة التي ماتزال تعاني من الأمية والفقر . بل انه لم يتمكن حتى من جذب كل فئات المتعلمين ، وذلك لأن قيمه الجمالية تختلف اختلافاً جذرياً عن القيم الجمالية المحلية التي تشبعت بها أجيال وأجيال من هؤلاء . فضلا عن ان المشكلات التي يطرحها المسرح المترجم تظل

بعيدة عن المشكلات اليومية التي تعاني منها جماهير المسرح على الرغم من شمولها وطابعها الانساني، ومع أن بعض المسرحيات المحلية قد حاولت ان تقترب من هذه الجماهير بطرح همومها ومشكلاتها ، إلا أن صياغتها لها وفق القالب الأوربي جعل جماهيرها لاتتجاوز حدود الفئات المتعلمة التي تعيش في المدن ، دون أن تتجاوزها إلى الجماهير العريضة في الأقاليم والأرياف. ومن هنا فان احساس(١) توفيق الحكيم الملح بضرورة ايجاد قالب مسرحي يستوعب روائع المسرح العالمي مثلما يستوعب الأعمال المحلية انما كان يتطلع الى الجماهير التي لاتزال تعاني من مشكلات الجهل والفقر والأمية .. تلك التي يجب أن يتوجه المسرح اليها قبل أن يتوجه الى أي جمهور آخر في بلاد تحيا ظروفاً مشابهة لظروفنا السياسية والاقتصادية والاجتماعية .واذا كان ثمة من ميزة للقالب المسرحي الذي يقترحه الحكيم تضاف الىمزاياه التي ذكرناها ، فهي ميزة التحرر من الأفكار الجاهزة التي فرضتها الثقافة الأوربية على ثقافتنا بشكل او بآخر . وهي ميزة لم يتمكن غيره من المسرحيين العرب الذين حاولوا محاولته تحقيقها — على الرغم من أن معظم أعماله المسرحية السابقة لاتستند الى هذا القالب؛ فهو في ذلك مثلهمثل سائر المسرحيين الذين جاؤوا من بعده — . فالمحاولات التي قام بهـا يوسف ادريس في مسرحيته«الفرافير»ومحمود دياب فيمسرحيته « ليالي الحصاد » حيث استوحيـا السامر الشعبي ، ونجيب سرور في مسرحيتيه «ياسين وبهية » و « آه ياليلياقمر » وألفريد فرجفي « حلاق بغداد » و « علي جناح التبريزي وتابعه قفة » لم تتخل عنجوهر المفهوم الذي يقوم عليه المسرح العربي الحـديث ، بلظلت أمينة لهذا الجوهر محاولة أن تعتمد على بعض العناصر المحلية العربية ، إلا أنها لم تتمكن منارتداء مسوح عربيةخالصة لاتشيبأصولها الغربية . ان واحداً كألفريد فرج مثلاًيرى أن همه ككاتب مسرحي هي أن يهز « أركان المسرح التقليدي بشدة ، مستفيداً في هـذا من تيارات المسرح الحديث » على أمل أن يضيف الى هـذا المسرح « اضافة قوميـة أصيلة »(٢) . ان مثل هذه الاضافـة وهي تحاول الاستجابةلحاجة اجتماعية وثقافيةعميقة

---

(١) لابد أيضاً من أن نستعيد تجربة توفيق الحكيم المسرحية ككل اذا أردنا أن نفهم عمله هذا ، تلك التجربة التي يلخصها أبلغ وأصدق تلخيص في مقدمة كتابه « المسرح المنوع » إذ يقول : « هنا اذن سر رحلتي القلقة في كل الجهات ! فأنا أحاول في قلق جنوني أن اسارع الى مـلء بعض الفجوة على قدر امكاني وجهدي وأن أقوم في ثلاثين سنة برحلة قطعهـا الأدب المسرحي في اللغات الأخرى في نحو ألفي سنة » .

(٢) حوار مع ألفريد فرج — مجلة المسرح والسينما (العدد ٥٠) — ص ١٣

تتناسى أنها تتناول بعض العناصر المسرحية التي لن تتمكن من طبع صيغة العمل المسرحي ككل بطابعها . ولذلك فان التحليل الأخير لبناء هذه الاعمال سيقودنا الى أن نرى مجموعة من الصيغ متنافرة العناصر ان دلت على شيء فانما تدل على قصور فكري وجمالي في استيعاب الواقع الحضاري الذي توجد فيه هذه الأعمال وتطلب الانتماء اليه . وفي مثل هـذا المجال انما تكتسب تجربة كاتب مسرحي أهمية خاصة من حيث الشكل على الأقل كتجربة سعد الله ونوس في مسرحيتيه « حفلة سمر من أجل ٥ حزيران » و « مغامرة رأس المملوك جابر » . ففي المسرحية الأولى لم يكن هم سعد الله ونوس أن يحاول ايجاد صيغة عربية للمسرح بقدر ما كان همه أن يجد الشكل الأكثر قدرة على استيعاب افكاره. وكان اختياره لشكل المسرحية داخـل المسرحية الذي عرفناه عند بيرانديللو، واعتماده على عنصر « التمثيل على المكشوف » الذي تحدث عنه توفيق الحكيم وعرفه المسرح الأوربي المعاصر ، وتمثيل الجمهور بعناصر من اشخاص المسرحية ذاتها محاولة ناجحـة لاكتساب جمهور عريض تجاوز بمراحـل جمهور المسرح التقليدي في مدينة كدمشق . ولكن ذلك كله لايمت الى صيغة مسرح عربي، بقـدر ما يحاول ان يحقق صيغة مسرح قادرة على اجتذاب قطـاعات واسـعة من الجماهير . وقد تبدو المسألة هنا مجرد مسألة جمالية ، لكن علينا ألا ننسى أنه حتى القيم الجمالية لاتنفصل عن الواقع الذي نريد أن نطرح همومه ومشكلاته . وعلى العكس من محاولته هنا ، فقد سعى في مسرحيته الثانية لأن يعتمـد التراث الشعبي كأساس لصيغة مسرح عربي . فاعتـمد على حكاية المملوك جابر، وهي واحدة من حكايا السير الشعبية، وعلى الراوي الذي يروي احداث التاريخ الغابر . وكعرض ، فقد أعرب الكاتب عن أمله في المسرحية ذاتها : « نحن في مقهى ، والمقهى ليس مكاناً للحدث المسرحي ، بل هو المسرح نفسه خشبة وصالة . والجـو الذي يسوده له دور صميمي في المسرحية . فمن خلاله سنعمد إلى كسر الطوق اليـابس للعرض المسرحي ، وسنتخلص من طقوس العمل الدائري التام » . وهو أيضاً يشرح الاسباب التي استدعت هـذا الشكل الذي يقترحه : « اني اقترح شكل « سهرة المنوعات » لعرض مسرحي ، ولا شك أن جو المقهى يتيح لنا فرصة ممتازة لذلك ، وهذا الشكل لايلتصق بهذه المسرحية فقط ، وانما يمكن التوسع فيه واستنفاذ امكانياته في اعمال كثيرة ، لأن المهم في النهاية هو أن نتجـاوز شكلاً صارماً لمسرح ، حتى الآن لايزال المتفرج عندنا يجد نفسه غريبـاً ازاءه ، وهو يبذل مجهوداً خاصاً ـ مجهوداً ثقافياً بالطبع ـ كي يتلاءم

مع هـذا الشكل أو بألفه »(١) . وهذه الاسباب هي التي كانت وراء كل محـاولات المسرحيين العرب ايجاد صيغة عربية للمسرح . ومثل هذه الصيغة التي حاولها سعد الله ونوس في « مغامرة رأس المملوك جابر » ظلت في حدود النص لاتتجاوزه الى العرض . ولا شك انها تحتاج الى جهود وفيرة لاخراجها اخراجاً يحقق الحلم الذي يتطلع الكاتب الى تحقيقه . ونتيجة هذه الجهود تؤلف ولا شك القسم الأعظم من هذه الصيغـة التي سطر الكاتب خطوطها العريضة على الورق .

لكن الأهمية الخاصة التي تكتسبها هـذه المحاولة على كل حال انما تتجلى في سعيـها لتبني عناصر مسرحيـة تخلى عنها معظم المسرحيين العرب - ولو كان ذلك ضمن الحدود النظرية - ، هذا السعي الذي استطاع الطيب الصديقي أن يصل به إلى هدفه بنجاح في تجربته المسرحية الأخيرة « مقامات بديع الزمان الهمداني » .

والحقيقة فان هذه التجربة استطاعت أن تحل معضلتين أساسيتين واجهتهما مشكلة الخلق المسرحي في الوطن العربي ، وهما - بتحديد الدكتور محمد عزيزة - :

« - البحث عن تعبير شخصي مع الرجوع الى التراث الذاتي والتحرر من الأفكار الجاهزة المفروضة من الخارج .

- مواكبـة العصر في تغيره المتواصل السريع ، والتفتح الى كل جديد »(٢)

والمعضلة الأولى ، أعني « البحث عن تعبير شخصي مع الرجوع الى التراث » باتت همّ معظم المسرحيين في اقطار الوطن العربي في السنوات الأخيرة . ويحدثنـا الدكتور علي الراعي في كتابه « الكوميديا المرتجلة في المسرح المصري » - وهو احد الكتب الهامة التي تهدف الى دراسة صيغة مسرحية عربية - عن ذلك بقوله : « كان الحديث يدور بيني وبين كرم مطاوع وطاهر قيقة الأديب التونسي وعصام محفوظ الكاتب المسرحي اللبناني ..... دار الحديث أساساً حول صيغة عربية للمسرح ، صيغة تشده الى قلوب الجماهير العربية وتعبر عن طاقات هذه الجمـاهير وقدراتها . وقال طاهر قيقة انه تقدم ذات يوم بالنصح الى شباب المسرحيين في تونس بأن يلتفتوا الى التراث القصصي العـربي ويستنبطوا منه أشكالاً فنية تخدم المسرح . عرض عليهم أن يستفيدوا من شخصية الراوية في هذا التراث ، هذا الذي كان يجلس عـلى منصة عالية جداً ، ومعه عصا طويلة ، يرد بها المتخاصمين والمتناحرين حول أبطال السير الشعبية بعضهم عن بعض ، ويمنعهم أن يقتتلوا حول مصائر الأبطال ، ويدافع بها أيضاً عن نفسه حين تقضي وقائع السيرة أن ينتصر

(١) مقدمة مسرحية « مغامرة رأس المملوك جابر » .
(٢) الخلق المسرحي - مجلة المعرفة ، العدد (١٠٤) - ص - ١٨٠ - .

بطل على بطـــل فيثور أنصار المهزوم ويهمون بأن يضربوا لاخصومهم فحسب بل والراوية أيضاً. قال طاهر قبيقة لهؤلاء الشبان: هذا مسرح حي أمامكم ، الجمهور فيــه ليس مجرد جمهور منصت ، بل هو مشارك كل المشاركة فيما يلقى اليه . يتحول في أية لحظة الى مؤلف ومؤدٍ أيضاً بما يغلب عليه من حماس وما يهيء له الخيال من أن أبطاله يحيون فعلاً في الحاضر والماضي ، وأنه قادر على تحريكهم وتوجيههم وانقاذهم من المخاطر وردهم منها الى الانتصار . وسألت الأديب التونسي ان كان قرأ كتاب توفيق الحكيم : « قالبنا المسرحي » فأجاب بالنفي . اذ ذاك أدركت كم هي عميقة وصادقة رغبة رجال المسرح في وطننا العربي في أن يجدوا لأنفسهم صيغة مسرحية عربية تنبع من واقعهم . في مصر قام يوسف ادريس بالدعوة الى الافادة من مسرح السامر ، وتلاه توفيق الحكيم بطلب تجاوز مسرح السامر الى ما هو أوسع منه وهو مسرح الراوية والمقلد ، وفي المغرب نبه عبد الله سنوقي الى أهمية مسرح الحلقة في تراث المغرب الأدبي . ووصف هذا المسرح بأنه تجمع لعشرات من المتفرجين البسطاء على شكل حلقة يدور في وسطها التمثيل ..... والى جوار هذا يسعى الممثلون في مسرح الحلقة الى فكرة اشراك المتفرجين معهم في الاهتمام بالعرض عن طريق دعوة واحد او اكثر من المتفرجين الى المساهمة في التمثيل... فهذا مسرح شعبي كامل ، قائم على الارتجال المنظم ، وهو في ذات الوقت يسبق الدعوات المعاصرة في أوربا وأمريكا الى اعادة المسرح الدائري او مسرح الحلبة الى الوجود احتجاجاً على مسرح المنصة الايطالي ، ورغبة في اشراك المتفرجين الى أقصى حد في العرض المسرحي » .

ولا تخرج — من جهة أخرى — محاولة الدكتور محمد عزيزة في بحثه القيم « الاسلام والمسرح » عن هذا الهــدف . فقد عرض في بحثه هذا الاسباب التي حــالت دون وجود حركة مسرحية في تاريخ الحضارة الاسلامية وذلك من خلال معالجته أصل ولادة المأساة في المسرح اليوناني . ولكنه بعد أن استوفى بحثه حول هــذه المشكلة انتقل الى الحديث عن الاشكال المسرحية التي عرفهــا تاريخ الحضارة الاسلامية ، وعرفها العرب بالتالي ، والتي أطلق عليها عبارة « الاشكال ما قبل مسرحية »(١) ، والتي لم تؤد الى أي شكل متطور ودائم للمسرح في الوطن العربي. ذلك أن المسرح العربي ، كما يقول الدكتور عزيزة في بحثه المذكور « سيولد لا من هذه العناصر الأصيلة ، ولكن من النقل الخــارجي ، من الاستيراد ، أو بعبارة أصح من ظاهرة نقل

(١) الاسلام والمسرح — ترجمة رفيق الصبان (كتاب الهلال) ص (٥٤).

ثقافة أجنبية » ولذلك فان « الهوة العميقة التي ما زالت تفصل بين المسرح العربي وجمهوره ، والتخلف الذي يدور فيه بالنسبة لغيره من المسارح في العالم ربما يعود الى فكرة الثقافة المستوردة هذه . فعوضا عن أن يطور المسرح العربي عناصره المتأ قبل مسرحية ويحولها الى لغة مسرحية متينة البنيان ، فانه اضطر كي يثبت وجوده الى سلوك منعطف طويل مستعملا طرقا غريبة عليه »(١) .

ومن هنا ، فان العودة الى هذه الأصول هي السبيل لتحقيق صيغة عربية للمسرح تحقق له الوجود الذي خسره بتخليه عنها في البداية ، وتؤلف هذه العودة قوام عدد من التجارب المسرحية في المغرب العربي كتجربة عبد القادر ولد عبد الرحمن الملقب بكاكي في الجزائر ، وتجربة أحمد الطيب العلج والطيب الصديقي في المغرب .

وامتياز هذه التجارب المسرحية عن غيرها من التجارب المسرحية في الاقطار العربية الأخرى ، انها تنطلق من الاشكال المسرحية العربية ، لا لإضافة هذه العناصر على مسرح قوامه المسرح الاوربي الحديث وانما لاستنبات صيغة مسرحية عربية محضة ، تكسر طوق المسرح الاوربي أو « الشرعي » كما يطلق عليه بعض الكتاب ، وتخرج منه الى الساحات العامة والشوارع في المدن والقرى والمصانع . وللمرة الأولى تجد أحلام الكتاب المسرحيين في المشرق العربي مجال تحققها في المغرب العربي على أيدي رجال التفتوا الى التراث لا لاحيائه ووضعه في متحف حديث ، وانما لاعادة صياغته بما يتلاءم وواقع الجماهير السياسي والاجتماعي والثقافي .

فعناصر ماقبل المسرح تحولت على يد كاكي وفرقته التي سماها « فرقة كراكوز » إلى عمل فني يعتمد بالدرجة الأولى على عناصر شعبية تنتمي إلى التراث العربي العريق المتصل منذ الحضارة العربية في الأندلس . وقد استطاعت هذه الفرقة ان تثبت شخصيتها الأصيلة بعدد من الأعمال لم تجذب إليها جماهير الشعب العربي في الجزائر فحسب ، بل جماهير الشعب الفرنسي ايضاً عندما قدمت هذه الأعمال في عام ١٩٦٤ في باريس . وقد اتيح لنا ان نشهد عملاً من اعمالها في قطرنا عام ١٩٦٦ عندما قدمت مسرحية « السقا » .

وعناصر ماقبل المسرح تحولت على يد الطيب الصديقي إلى صيغة مسرحية متكاملة في العديد من اعماله المسرحية ، بلغت ذروتها في احدث اعماله ، واعني به « مقامات بديع الزمان الهمذاني » . وفي هذه الأعمال استطاع الصديقي ان يحل مشكلة البحث عن تعبير شخصي مع الرجوع إلى التراث .

(١) المرجع السابق - ص (٨٦) .

في البداية ، اعتمد على اشكال مسرحية عرفها المغرب العربي في الماضي كسلطان الطلبة ومسرح الحلقة ومسرح البساط ،دون ان يتخلى اثنـاء ذلك عن التراث ، وانتهى اخيراً إلى الاعتماد على شكل مسرحي عربي ربما كان اعرق شكل مسرحي عرفته الثقافة العربية وهو « المقامات » . لكن اعتماده على هذه الأشكال او انطلاقه منها انما كان يقوم على اساس رؤية للمسرح العربي متكاملة يمكن إيجازها في ثلاثة نقاط :

- المسرح الكامل .
- اعتماد الأشكال الشعبية المسرحية التي عرفتها الثقافة العربية .
- عدم الاعتماد على مفاهيم المسرح الأوربي الحديث ، وبشكل خاص هندسة المسرح الايطالي (مسرح المنصة) .

وهذه الرؤية هي الجسر الذي مده ليصل إلى الجماهير الواسعة محطماً به الجدار التقليدي اللامرئي بين خشبة المسرح ومقاعد الصالة . والحادث الذي يرويه الدكتور علي الراعي في مقدمـــة كتابه عن «الكوميديا المرتجلة في المسرح المصري » عن عرض مسرحيـــة الطيب الصديقي «ديوان سيدي عبد الرحمن المجذوب » في الدار البيضـاء على مسرح البلدية يحمل دلالة عميقة في هذا المجال . يقول الدكتور الراعي : « نفذت التذاكر كلها وامتلأ المسرح ، واعتلى الممثلون الخشبة (لم تكن هناك ستارة) ، ثم دار بين الممثلين والنظارة نقاش فني حول المسرحية تبودلت فيه المقترحات الفنية بين الفريقين ، بينما كانت تتردد بين الحين والحين الأغنيـات او المعزوفات على الطمبور. ثم بدا العرض اخيراً بعد ان تأجل وقتاً طويلا بسبب المناقشة التي انتهت بعد اخذ اصوات الصالة حول نقطة او اخرى في المسرحية » . وتتجلى هـــذه الدلالة في ان الجمهور لم يعد ذلك الجمهور الصامت الذي عرفته المسارح الأوروبيـة ، وانما غدا مشاركـاً في العمل المسرحي نفسه ، يضيف إليه ويناقش تفـاصيله ، يرفض أو يقبل ، باعتبار أن المسألة تخصه أولاً وأخيراً . إذ أن جو الالفة الذي أوجده الشكل المسرحي الذي قدمه الطيب الصديقي حطم جـدار الصمت ، ولم يكن ممكناً تحقيق ذلك لو قدم الصديقي مسرحيته وفق مفهوم المسرح الغربي التقليدي إلى جمهور يجد نفسه غريباً عنه .

مسرح الصديقي قابل لأن يقدم في أي مكان ، وتلك ميزة هامـة من ميزاته . ومع أنه يهدف أصلا لأن يتجـه إلى أوسع قاعدة جماهيرية ممكنة ، الأمر الذي يتطلب تقديمه في الساحات أو الملاعب العامة ، إلا أنـه قادر على أن يتخذ من مسرح المنصة خشبة وساحة له . فمشاركة الجماهير في الحـدث المسرحي يمكن أن تتحقق « إما بنقل هذا الحدث من القاعات الضيقة إلى الشوارع والميادين ، أو

بنقل تكنيك فن الشوارع إلى أبنية المسارح التقليدية كما حدث حين قدم مسرحية « ديوان سيدي عبد الرحمن المجذوب » على مسرح منصة مستخدماً أساليب مسرح « الحلقة »(١) . على أن « الملعب البلدي » وجمهور كرة القدم، هما المفضلان عند الطيب الصديقي . فقد شهدت ساحة الملعب البلدي في الرباط مسرحيته الضخمة « معركة وادي المخازن أو الملوك الثلاثة) التي شارك في تمثيلها (١٥٠) ممثلا فضلا عن أربعة أطنان من الديكور وفرساناً حقيقيين ! . (٢) كما شهدت مسرحيته « المغرب واحد » التي تروي تاريخ المغرب .

غير أن الطيب الصديقي يتجاوز تجاربه السابقة ليحقق في مسرحيته الأخيرة « مقامات بديع الزمان الهمذاني » صيغة أكثر رحابة من الصيغ التي قدمها في مسرحياته السابقة، وان كانت لاتتخلى عن عناصرها الأصيلة المفيدة .

والحقيقة فان التفات الطيب الصديقي إلى المقامات لايقتصر في دلالته على مجرد استفادة من تراث أدبي قابل للتجسيد على المسرح ، وانما يتجاوز ذلك لتأكيد مبدأ أساسي كان يؤلف منطلقه الفني أساساً .

وقوام هذا المبدأ أن العرب قد عرفوا العديد من الأشكال المسرحية التي تتيح لهم اليوم تحقيق صيغة مسرحية أصيلة لا تتكيء على المفاهيم المسرحية الغربية تارة أو تتبناها تارة اخرى . ويقتضي ذلك ، في الحقيقة ، اعادة النظر في تراثنا الأدبي في ضوء المفاهيم الحديثة ، لنتمكن من ازالة التراب الذي اهاله مؤرخو الأدب العربي طيلة عصور وعصور على بعض الأنواع الأدبية في تراثنا الأدبي . فلقد جرت العادة عند هؤلاء المؤرخين مثلا أن « يتصوروا المقامة من الأنواع القصصية ، قد يسردها قصاص،وقد يدونها اديب ليتذوقها جمهور القراء » غير أن المقامة في أصلها — كما يقول الدكتور عبد الحميد يونس — « أدب تمثيلي ، وأنها من القيام في دار الندوة إبان العصر الجاهلي ... كانت تمثيلاً مباشراً متواصلاً يقوم به ممثل فرد، ومن هنا امتزجت بالسرد القصصي ، وتطورت في العصور الاسلامية الى مواقف يؤديها الزهاد أمام الخلفاء والسلاطين والوزراء، تحقيراً للعاجلة ، واكباراً أو تعظيماً للباقية الخالدة . وأصبحت بعد ذلك مجالس للعلماء أشبه ماتكون بمحاضرات الاساتذة اليوم في المعاهد والجامعات . وسار في

(١) الكوميديا المرتجلة — ص ٩ .

(٢) راجع « المسرح العربي السوري من أين وإلى أين ! للدكتور سلمان قطاية في مجلة المعرفة (١٠٤) .

موازاة هذا التطور فن شعبي من فنون المقامة يستهدف الوعظ والتعليم والسمر جميعاً وينهض به أيضاً ممثل فرد، حتى اذا جاء بديع الزمان الهمذاني، تحول بالمقامة الى ذلك النوع المعروف من أنواع الأدب القصصي العربي. وسار الحريري على نهج بديع الزمان وان كانت مقاماته تتسم بوحدة موصولة الى جانب وحدة البطل وراوية الأحداث. وهذا الطور الأدبي تتضح فيه الظواهر التمثيلية على الرغم من التدوين والاعتماد على القراءة »(١) والتحليل الممتاز الذي قام به الدكتور علي الراعي للمقامة المضيرية في كتابه « فنون الكوميديا » يبين الى أي حد اقترب بديع الزمان الهمذاني في بنائها الفني من بناء المسرح بمفهومه الحديث وبشكل خاص عند الكاتب الانكليزي بن جونسون. ولئن وجد الدكتور الراعي في نهاية تحليله هذا ان ماينقص هذه المقامة حتى تتضح قيمتها المسرحية، ممثل قدير يستطيع ان يقوم بعبء دور صعب هو دور ابي الفتح الاسكندري، فقد كفاه الطيب الصديقي ذلك بسده هذا النقص، لا في تقديمه مثل هذا الممثل القدير فحسب وانما في تجسيده لهذا النص المسرحي دون أي تحوير يسيء إلى قيمته الأدبية، بحيث جاء عمله برهاناً حاسماً على امتلاك هذا النوع الأدبي كل العناصر المسرحية الضرورية لنص مسرحي..

غير أن لاختيار المقامات دلالة اخرى، وهي أن المقامات لم تكن مجرد العاب لفظية وبديعية، او قصصاً مسلية، وانما كانت شهادة على حضارة كانت تؤذن بالافول وتعلن في الوقت نفسه بداية عصر الانحطاط. وبالتالي فان نقلها الى العصر الحديث، بوصفها شهادة، لايقتصر على الوقوف ضد الماضي وحسب، كما يقول الطيب الصديقي، وانما «ضد الحاضر أيضاً اذا كان هذا الحاضر يؤلف بشكل أو بآخر استمراراً للماضي».

ولقد استطاع الصديقي أن يقدم شهادته، عبر بديع الزمان الهمذاني المعاصر، ضد الحاضر الذي يؤلف استمراراً للماضي، دون ان يتخلى عن مواقعه النقدية. ومن هنا كان كمال تجربته هذه التي لم تقتصر على تجسيد صيغة مسرحية عربية فحسب، وانما شملت أيضاً تجسيد واقع وهموم الجماهير العربية اليوم. واذا جاءت هذه الصيغة معاصرة، فليس لأن الطيب الصديقي قد اضاف بعض العبارات التي تنتمي الى الحاضر، وانما لأنه استخدم تقنية متقدمة جداً تناسب الشكل المسرحي الذي صب فيه المقامات العشر. وفي هذه التجربة بالذات انما تتضح صور الاستفادة من منجزات المسرح الغربي المعاصر التقنية دون ان تطغى هذه المنجزات على طبيعة

(١) خيال الظل، للدكتور عبد الحميد يونس ـ المكتبة الثقافية، ص(٦٠-٦١).

الفن الذي تحاول ان تقدمه . بل ان في هذه التجربة بالذات مايردعلى الدعوى الساذجة التي ساقها احد الكتاب عندما شبه تخلينا عن مفهوم المسرح الغربي المعاصر في سبيل تطوير الاشكال المسرحية الاصيلة بتخلينا عن السيارة أو الطائرة في سبيل تطوير عربة الحنطور (١)، إذ من الواضح ان هذا الكاتب لايملك القدرة على التفريق بين الشكل المسرحي والتقنية المسرحية !.

* * *

على أن هذه الاشادة بتجربة الصديقي في مسرحة المقامات يجب ألا تجعلنا نغفل عن أنها لاتشكل في نهاية الأمر أكثر من خطوة أولى ناجحة على طريق طويل بدأ التمهيد له عدد كبير من المسرحيين العرب في أقطار الوطن العربي المختلفة . انها بمقارنتها مع غيرها من المحاولات المماثلة تتميز بنجاحها في اثارة الانتباه إلى المفاهيم الجمالية والادبية والفكرية التي كونت قيم الانسان العربي ، الأمر الذي يتيح المجال واسعاً أمام العديد من المسرحيين العرب لاستيحاء تراثنا الأدبي المهمل (البخلاء للجاحظ ، والامتاع والمؤانسة للتوحيدي وغيرهما ..)

– غير انها بمقارنتها مع حاجات الواقع العربي السياسية والاجتماعية تبدو شهادة لاتتناول أكثر من عموميات تفقد في النهاية دلالتها من فرط معرفتها . وبعبارة أخرى، فانها على الصعيد الفني تقدم صيغة بالغة العمق والروعة لمسرح عربي متميز ، ولكنها تظل على الصعيد الفكري بحاجة الى الجرأة ذاتها التي واجهت بها التراث المسرحي التقليدي لتواجه بها الواقع الاقتصادي والاجتماعي الذي تحياه الجماهير العربية في شتى أقطار الوطن العربي .

(١) فوزي فهمي أحمد – مجلة المسرح العدد (٥١) ص – ٥٥ – .

حُلم التّحقق ووَهم التنفيذ

رياض عصمت

من الصعب للمرء أن يقوّم مهرجاناً مسرحياً كاملاً ، خصوصاً إذا غابت أوجه المقارنة أو قلت لتقتصر على ثلاثة مهرجانات سبقته فقط . مسرحيات مختلفة من المشرق العربي ومغربه ، ورقصات شعبية ، وموسيقا وكورال ، وايماء ، كل هذا اجتمع في مهرجان دمشق الرابع للفنون المسرحية .

ورغم هذا تظل عملية الابحار في خضم هذا المحيط الزاخر عملية ذات فوائد كبيرة . فلننشر قلاع سفينتنا ولننطلق من مقولة أساسية هي أن هذا المهرجان ضاع بين أحلام التحقق وبين أوهام التنفيذ من النواحي الادارية والفنية والنقدية .

كيف ضاع المهرجان ادارياً واعلامياً ؟

بدأت المشكلة منذ العام الماضي في صراع – لا أهتم بتحديد أسبابه غير الفنية قطعاً – بين مديرية المسارح ونقابة الفنانين ، وبينما حسم هـذا الصراع في العام الماضي لصالح المديرية التي قدمت مهرجاناً اعلامه أكبر من حجمه، حسم هذا العام لصالح نقابة الفنانين، فإذا بالمدهش أن يسفر تنظيمها عن فشل متزايد وعن بيروقراطية أدت لاشتراك مسرحيات ما كان لها أن تشترك لو توفر الاختيار الصحيح، وعن خلاف متأزم مع نقابة الصحافة أدى الى مقاطعة الصحف والمجلات للمهرجان حتى منتصفه تقريباً . وتبع كل ذلك أزمة اضراب فني مفتعلة دار فيهـا لغط كبير واشاعات مغرضة وتورط بعضهم في مواقف قـد لا يرغبونها أو لا يد لهم فيها أصلاً ..

عندما طالبت نقابة الفنانين بما اعتبرته حقها في الاشراف على المهرجان ما كان أحد ليتصور على ما يبدو مقدار المسؤولية المترتبة عنه ولقاء لا شيء ، لذلك تمخض الأمر عندما بدأ العمل عن عـدم توافق التصور مع الواقع وعن ارتباكات كبيرة مادية ومعنوية . كان من الواضح أن الدينامو الحقيقي للمهرجان هو نقابة الفنانين ، وأن المسؤولية الفنية ستنصب مهما تعددت مجاريها في النقابة نفسها ، حيث أن الفنـانين هم المسؤولون أولاً وآخراً عن الوفود الضيفـة وعن تمثيل سورية في المهرجان أكثر من أي مؤسسة رسمية أخرى حتى ولو كانت هذه المؤسسة تمنحهم رواتبهم ، فالفنـان الأصيل هو صانع الفن وليس صنيعته .

وبدا واضحاً عجز صندوق النقابة عن تحمل أعباء المهرجان . ولكون المهرجان « خدمة ثقافية » في المقام الأول ، ولوجود الحاجة الماسة الى تجهيزات مديرية المسارح من المسارح نفسها الى قطع الديكور والاكسسوار والملابس أحياناً ، فلا يعقل في رأيي اقصاء المديرية عن ادارة المهرجان لأي سبب مها كان ، خصوصاً اذا كان هذا السبب شخصياً ونتيجـة خلافات لا علاقة بالموقف الفني والفكري بها .

المهرجان ملك للشعب عن طريق فنانيه ومؤسساته الثقافيـة معاً ، ولا يجوز أن ينفرد الجزء بإدارة الكل ، وبالأخص إذا لم يكن الجزء قادراً على احتمال المسؤولية كما ظهر . لقد رسم نجاح المهرجانين الأول والثاني ذلك التعاون المثمر بين الطرفين ، بينما رسم أفول الخط البياني للمهرجانين الثالث والرابع انفصام هذا التعاون – رغم قيامـه قسرياً بطبيعة الحال .

وزاد الطين بلة قصة نقابة الصحافة ، ومدى ما يدل هذا على عدم احترام متبادل بين الفن والكلمـة . فمن أسوأ الأمور أن نعتاد القيام بواجباتنا العامة بأوامر ادارية .

نقابة الصحافة افترضت الإهانة – والنظروا كبر الكلمة – لأنها لم تنل ككل عـام عدداً كافياًمن البطاقات المجانية أو المخفضة، خصوصاً وأن المهرجان افتتح بالعروض المصريةذات الرصيد الجماهيري الكبير . كما اعتبرت نقابة الفنانين نفسها كريـمة إذ استطاعت أن تمنح بعض النقاد والصحفيين بطاقات مهمة غير مرقمة ، يحجز لها نصف صف، كثيراً ما كان عددهم يزيد عن عدد مقاعده .

الأمر مخجل فعلاً ومحرج ، ولكن الخطأ الذي ارتكبته نقابة الفنانين لا يبرر في رأينا الموقف الذي اتخذته نقابة الصحافة في دولة اشتراكية من مهرجان عربي كبير يقام سنوياً في عاصمتها ، وكان موضع الاستغراب واللوم من الوفود الضيفة . ماذا يقولون عن كتاب يكافحون للحصول على مقعـد ليكتبوا عن المسرح ؟ ثم ماذا يقولون عن كتاب يقاطعون التزامهم بالقلم فيمتنعون أو يمنعون من قبل رؤسائهم عن الكتابة لأنهم هم أو رؤساؤهم لم ينالوا مقاعد مجانية ؟ لمن يمنح المقعد المجـاني ولماذا ؟

كل هذا لم يخطر ببال نقابة الفنانين طبعاً عندما سعت لاستلام دفة المهرجان . كما أن شيئاً لم يتغير في فوضى مواعيد قدوم الفرق بل في قدومها أصلاً ، فقـد غابت العروض التالية لأسباب مختلفـة : (لعبة الحتيار – لبنان) (مهاجر بريسبان – الأردن) (الدراويش يبحثون عن الحقيقة – يوميات مجنون – الديب – سورية) وأضيفت فجأة فرقـة الطيب الصديقي من المغرب ، بينما تأرجح احتمال قدوم فرقـة الفنون الشعبية من مصر ومسرح الشعب من حلب الى آخر لحظة . يضاف الى هذا تأخر موعـد فتح الستارة كل ليلة نصف ساعـة أو أكثر رغم جميع التنبيهات الصارمة ، وروح الضيافة والكرم خلال العروض نفسها، وبقاء الأبواب مفتوحة للقادمين الى المسرح حتى بعـد ساعة من الموعد المحدد لافتتاح الستارة.. الخ.

الأعمال الفنية : **نصوص جيـدة وتنفيذ ضعيف(*)**

لقد طبعت هـذه الظاهرة معظم عروض المهرجان الرابـع ، ووقع ضحيتهـا الكتاب، بينما كان المخرجون أحياناً مسؤولين أو ضحايا أيضاً لضعف الممثل . لم ينج من هذا على المستوى العربي سوى الطيب الصديقي الذي كان الشكل أساساً في مسرحه لاينجزأ بحال من الأحوال عن المضمون ، والدكتور

(*) بعض مقاطع هذا المقال، خصوصاً بما يتعلق بتحليل ونقد المسرحيات، مجتزأ من مقالات في النقد المسرحي التطبيقي نشرتها خلال المهرجان في مجلة « جيش الشعب » ، ولا يعقل أن أملك وجهتي نظر في عرض واحد أو في استعراضي لمسرحية ، لذلك لم أجر عليها تعديلاً .

رفيق الصبان الذي قدم اخراجاً فيه من الابداع ما يوازي ابداع نص الفريد فرج « الزير سالم » وما يليق به ، رغم البطء في ايقاع العرض خــلال المهرجان ، وهو أمر يعتمد عليه نجاح المسرحية الى حد كبير . كما سأستثني كلا من « الملك لير » لأن ما أقوله ينطبق بدهياً عليها ، ولا يمكن لعرض محلي أن يرتفع لمستوى كهذا من الأدب العالمي ، وإنما تظل قيمة تحققه نسبية ؛ و « نور الظلام » لأني أعتقــد انه رغم رداءة الاخراج الذي قدمه كمال ياسين لها فان النص لايفتح آفاقاً مشرقة بجعـل هوة التباين واسعة بينــه وبين العرض .

« ياسلام سلم..الحيطة بتتكلم» وجمهورالعرض

« ان الشجرة الظليلة التي تعطي الناس الثمار وتمنحهم الظل قد تمنح الثعابين فرصة العيش بين فروعها . »

هذا هو محور المضمون الذي تتركز عليه مسرحيــة سعد الدين وهبة « ياسلام سلم .. الحيطة بتتكلم » من اخراج نبيل الألفي ، وهي العرض الثاني لمسرح الحكيم في مهرجان دمشق الرابع للفنون المسرحية بعد « نور الظلام » .

أما احداث المسرحيــة فتدور فيما بين ٨١٣ – ٨٧٤ هجرية كما يقول الراوي المؤرخ،تلك الفترة التي حدث فيها « كل شيء يمكن أن يتصوره عقل » . ويقدم الراوي لنا الشخصيات واحدة تلو الأخرى من الوالي الغارق في الخرافات ، الى الأتابك الأكول ، الى قائد عموم الشرطة الشبق،الى القاضي الداعر المهــذار ، الى المحتسب المرتشي ، الى الوزير المتآمر، وحتى السلطان . وخلال هذا التقديم تتردد قصة الحائط الذي تكلم فجأة في أحد أحياء القاهرة الشعبية ، وأخذ يجيب على أسئلة الناس فلا يخيب له جواب ، حتى تجمعوا حوله واخذوا ينشدون له ويتبركون به . وبدأت خطورة الحائط تتضح سريعاً لرجال الحكم ، إذ أن من شأن هــذه المعجزة أن تنور الشعب وتدفع به الى التمرد على كثرة الضرائب وجور الأحكام . وهكذا يتخفى رجال السلطة ويزورون الحائط ، فاذا بهم يكتشفون أن هناك امرأة تختفي وراءه وتلقي بالحكمة على الناس ، بينا يتكسب شريكها (عمر) من المعجزة الزائفة، فيلقون القبض عليها ليحاكموها فيما بينهم ويعرفوا حقيقة مقصدها في تحريض الناس . ولكن الأقاويل والآراء حولها تتناقض ، وتثير المرأة الغريبة احترامهم واعجابهم جميعاً بجمالها وثقتها بنفسها وتحديها :

المرأة — فعلت كل شيء . كنت زوجة وعاشقة . كنت مغنية وغانية . كنت أميرة وشحاذة . وفي النهاية صرت حائطاً من الطوب والحجارة . وهي قد اخترعت ذلك الوهم الزائف في اذهان الناس لأنه :

« عندما يصبح الكذب هو العملة الرائجة فلا بأس أن نشتري به الخير » .

ويقرر رجال السلطة في مجلس السلطنة قتل المرأة ، ولكن بعد أن ينال كل منها مآربه ويرضي رغائبه . ولكن هذا القرار يتعثر فجأة بالأخبار التي تصل من القاهرة بأن الناس في سبيلهم لهجرها معتقدين أن صمت الحائط المعجزة يبشر بالمصائب وغضب الرب. عند ذلك يقر قرار المجلس على اقناع المرأة بالعودة الى وراء الحائط ولكن لتتكلم هذه المرأة بما يوحيه اليها مجلس السلطنة فتكون لساناً طيعاً له يأتمر بأمره مقابل اشراكها كأحد اعضائه. ويواجهونها بالأمر ويخيرونها بين القبول والموت . وأمام الاختيار تقبل الخضوع مبررة قبولها بحبها للسلطان عندما رأته ، واعتباره (ضحية) لمجموعة من الأعوان الفاسدين ، ولأن صوتاً شريفاً في مجلس السلطنة خير من لاشيء. ويعود الحائط الكلام ، ولكن الناس يبدؤون بالتناقص لأن الصوت لم يعد صوتهم تماماً . ومع ذلك يقرر مجلس السلطنة انهاء اسطورة الحائط خشية من تأثيره عليهم . وما أن يستدعي السلطان المرأة ليخبرها بقراره حتى تفاجأه بالقرار نفسه وقد اتخذته لصالح الشعب . ولكن رسولاً يأتي ليخبرها أن الحائط تكلم بصوت آخر فعزل السلطان ونصب الوزير سلطاناً ، وينقض الحرس عليها ليودعانها السجن في انتظار حبل المشنقة. ويتبادل الاثنان اللوم لأن كلا منهما خان واجبه في سبيل الآخر ، وجعل من خداع الناس وسيلة يرقى بها فوق أمانيهم . وفجأة يظهر قائد حرس السلطان ليتقدم ، وبينما يتسلل السلطان الى الريف ليعد قواتاً يستعيد بها عرشه تتجه المرأة الى الحائط الذي أصبح لساناً ينطق بأوامر السلطة لتكشف حقيقته للناس فينقض هؤلاء على الحائط ليهدموه . وبينما تعلن الأنباء انتصار السلطان وعودته الى عرشه تختفي المرأة وتابعها فجأة كما ظهرت فجأة .

ويبدو لي أن سعد الدين وهبة منسجم مع نفسه ومخلص للقضية التي تميزت بها مسرحياته ، ولكن مشكلة وعيب المسرحية كما هي مشكلة مسرح وهبة هو التساؤل عما يعنيه التبرير ، فقد وضعت تفسيراً محدداً وثابتاً لدور السلطان عندما جعلت منه ضحية، وبرأته من أخطائه ، الأمر الذي يمكن أن ينفرد على جميع السلاطين قديماً وحديثاً دون تمييز . وكنت أفضل لشخصية السلطان فنياً أن تكون أكثر غموضاً وتعقيداً أو تراجيدية، وربما في أطار المسرحية أكثر حماقة كي يتورط في مجموعة من الأخطاء ، ويتجاهل تشذيب سلطته من المستغلين . كما أن شخصية السلطان لم ترتسم ببعدها الانساني من خلال أداء كمال يسن ، فعدا عن كونه لم يرسم أمامنا شخصية محببة أو عظيمة فانه فشل في تقديها

كالسان وضحية ، وهو أمر يحتاج الى حضور معين ورهافة كبيرة في الحس التمثيلي لايفيدها الالقاء المحترف ذو الوتيرة الواحدة الى حد الاصطناع ولا يجسدها بتناقضها السياسي والانساني .

أما اخراج نبيل الألفي فلم يواز النص بطاقاته الفنية وحواره المتين المكثف ، ولم يستمد من تغريب بداية الفصل الأول شكلاً خاصاً يضفيه على العرض كله عن طريق بقع الضوء والحركة .

ورغم ان الالفي حافظ على تكوينات معقولة وجيدة جمالياً الا أن رسمه للحركة افتقد الحيوية والعفوية ، فاعتمد على وقفات جامدة للمثلين نقلت الجمود الى مشاهد الفصل الثاني وأثرت على الايقاع . ويبدو ان المخرج كان محقاً في تخوفه من ناحية واحدة هي انه كلما حرك ممثليه تعثر في ربط حركتهم مع كلامهم فجاءا غير متماشين مع بعضهما ، فاذا أضفنا الى سوء تقطيع الكلام وعدم اعتماد ايحاءات نفسية عبر الحركة على مستويين (عال ومنخفض) ، ورتابة في الالقاء ، وفقدان ايقاع موحد للعرض بحيث ظهر الفارق بين الفصلين الأول والثاني ، يتأكد لدينا ان نصاً كهذا يحتاج الى حساسية اخراجية ذات ايقاع معين لم يحققها نبيل الالفي الا بشكل محدود .

جحا وتجربة جلال خوري في الكوميديا الشعبية

أما جلال خوري في مسرحيته « جحا في الخطوط الأمامية » التي سبقتها شهرتها ونجاحها في لبنان ، فقد بدا عمله متوسط الجودة لسببين رئيسيين : أولهما أن جمهورنا اعتاد النكتة السياسية اللفظية وشهدها على المسرح إن كان في « مسرح الشوك » أو في « حفلة سمر » ، وثانيها أن العرض نفسه من نوع عروض الكباريه السياسي أو مسرح القهوة بينما تقدم على مسرح تقليدي كالحمراء وبين جمهور محتشد في جهة واحدة منه . ومسرحية « جحا » مقتبسة عن « الجندي الشجاع شفليك » ، المسرحية التي اقتبسها برخت عن شخصية شعبية تشيكية، واقتبسها جلال خوري بدوره عن البرليتر انسامبل «ولبننها» لتصبح عملاً يعالج الوضع المتردي في جنوب لبنان حيث الانتهازية هي السبيل الوحيد « للشاطر »، ولكنها مع ذلك تودي به في النهاية إلى مصير تعس . وهي حكمة العمل الايجابية .

ورغم جميع الاعتراضات التي أملكها فنياً على مسرحية جلال خوري حتى في معالجتها لموضوعها ، والاعتماد على أحداث مسطحة ، وتأثير اللقطة الكوميدي بدلاً من الموقف ، وكون بعض شخصياتها نماذج مؤطرة مسبقاً وجاهزة ، ففي رأيي انها قد لقيت من الحيف والظلم خلال الندوات المسرحية

مايفوق أي مسرحية أخرى . لقد اتهمت المسرحية بأنها تدعو إلى روح من السلبية والقتامة والاستسلام وانها تستهدف النقد لابهدف الاصلاح وإنما بهدف الهدم . وهذا ليس بصحيح . إن دور المسرح كان دائماً نبش العيوب وإبرازها إما عن طريق المأساة أوعن طريق الملهاة . ومهما كان شكل المسرح الأصيل وتأثيره ، مفجعاً كان أم مضحكاً ، فهو يقدم رأياً مخلصاً حول قضية تهم الناس وتستوجب الاصلاح : هكذا فعل موليير وفعل برخت وفعل كل من كتب مسرحاً عظيماً بل أدباً عظيماً . إن العيب الأساسي الذي يمكن ان يقع فيه مسرح ما هو في المهادنة أو التبرير ؛ أوربما تقديم أعمال يغلب عليها طابع الترفيه التجاري الرخيص. ولا أعتقد انه يمكننا الشك في تقدمية البرلينر انسامبل ولا في تقدمية جلال خوري وهو يتصدى لمعالجة موضوع من أخطر المواضيع وأشدها التصاقاً بالأحداث السياسية في لبنان والوطن العربي .

ولكن المشكلة الفنية التي اعترضت مسرحية « جحا في القرى الأمامية » هي أنها أتت مسرحية كلمة ، وليس مسرحية عرض . لقد سعى جلال خوري إلى تحقيق عرض من عروض الـ (Chanssoner) ، وحاول التزام البساطة المتناهية في شكل العرض بل والاقتصاد في حركته المسرحية ، فأدى هذا إلى بطء في إيقاع العرض وحيويته ، خصوصاً مع اعتياد المتفرج على النكتة المنطوقة وعدم استجابته لها بعد أكثر من ربع ساعة من بدء العرض . إن المسرحية كما أسماها مخرجها هي « كوميديا شعبية » ، ولكن الشعبي فيها كان الممثل اللبناني الذي أدى دور جحا بل شخصية جحا بحد ذاتها ، أي كان الفرد وليس الكل . الجمود الذي طبع اخراج « جحا في الخطوط الأمامية » وعدم محاولة مخرجها ملء المساحات الواسعة الشاغرة من المسرح كان سبباً فنياً أدى لأن يصفق الناس للعمل دون أن يحبوه .

العمل إيجابي وتقدمي بالتأكيد ، وفيه جدة في استخدام الدمى الكبيرة التي تمثل نيكسون وغولدا مائير مع الأغنية السياسية ، ولكنه ظل بمجمله غير قادر على تحقيق طموح « الكوميديا الشعبية » ، وغير قادر على تحقيق حلم جلال خوري في المسرح السياسي الشعبي .

المسرح الفني الحديث « وأنا ضمير المتكلم »..

الفارق بين النظرية والتطبيق فارق كبير في عالم المسرح ، ولا أعني بالتطبيق قدرة المخرج والعناصر على تنفيذ العمل المسرحي باتقان فحسب ، وانما حسن اختيارهم لمكان وزمان مايقدمونه . من هنا كان اختيار المخرج العراقي (قاسم محمد) لأسلوب عرضه « أنا ضمير المتكلم » الذي التحم بفعل الماضي الناقص » اختياراً يعتمد النظرية فوقع في وهدة التطبيق .

تعتمد « أنا ضمير المتكلم » على مونتاج لبعض اشعار درويش والقاسم وزياد وبرخت وبيتر فايس صيغت بشكل عرض تسجيلي عن القضية الفلسطينية منذ عام ١٩٤٨ وحتى اليوم محاولاً أن يحور هذا حول عاشق رومانسي وحبيبة منتهكة تطالب كالوطن بالثأر والثورة .

نحن أمام هذا العرض الذي لا يطلب الخروج فيه تعاطفنا ، بل يخاطب عقولنا عامداً متعمداً. نتساءل مرغمين: هل يضيف الينا هذا العرض شيئاً من الاقناع أو الفهم لابعاد القضية الفلسطينية ؟ لا اعتقد . اذن فهو عرض موجه ومباشر لجمهور لا يعرف القضية .. لجمهور اجنبي، او ربما كان يصلح الى حد ما في اعقاب زمن النكسة . ولكن اليوم لا يتحقق لا هذا ولا ذاك .

ولكن القضية هنا تتعلق بمدى قدرة مسرح « البلاكات » أو « الدعاية التسجيلية » من التأثير فينا نحن ابناء القضية ، ومدى ملاءمة ما اختاره (قاسم محمد) من قصائد رومانسية عذبة لشعراء المقاومة ليحولها عن طبيعتها الى مخاطبة العقل - كما أراد في طرحه الفني والشكلي - ملتزماً الى حد كبير بأسلوب برخت وميرهولد ، دون ان يسيطر تماماً على الاداء الميلودرامي المباشر عند ممثليه . واظن ان ذلك واجهة للتناقض الاساسي بين رومانسية تلك القصائد التي ألف منها بنية العمل وبين الشكل المسرحي الذي وظفها فيه .

لقد نفذت تجربة المسرح التسجيلي بدقة من حيث الاخراج . اعتمدت البساطة في كل شيء : في الديكور المتألف من أسلاك شائكة في واجهة المسرح بدل الستارة وفي المقاعد الخشبية التي استخدمت لأغراض مسرحية شتى في مشاهد الصلب والاستشهاد والاغتصاب، وفي الانارة البيضاء غالباً والمتوزعة بحيث تركز انتباهك على الجهة الهامة من المسرح وعلى الممثل الهام في المجموعة .

ولكن العرض يظل بعيداً عن القلب ومتسماً بمسحة من الجمود ، هذا اذا تناسينا مباشرته الوعظية واعتبرناها جزءاً

من الطرح الشكلي نفسه . بل حتى النص لم يكن مقنعاً تماماً باختيار الابيات وتوظيفها في غير مضامينها الاصلية (مثل قصيدة ريتا والبندقية ، وأبي والقتيل رقم ١٨ لدرويش) وهي اشعار معروفة يؤثر عدم توظيفها بشكل جيد ومناسب على العمل ككل تأثيراً سلبياً . وقد زاد هذا التأثير سلبية طريقة الاداء التي اتبعها معظم الممثلين ولا استثني منهم سوى الراوي والضابط الاسرائيلي والى حد ما الفتيات ، أي روميو يوسف وكريم عواد وزينب وناهدة الرماح .

ان الدعوة الى خلق تأثير فكري عند المتفرج بدأت تهتز في واقع المسرح العالمي الحديث وتتخذ سبلاً عديدة للخلاص من وهدة الملل والخطابة عن طريق الغناء والرقص ووسائل المسرح الشامل احياناً ، أو عن طريق دمج المتفرج فيما يدور أمامه على المنصة عن طريق الارتجال واساليب المسرح الحي . ولعل السبب في كل هذا يعود الى اكتشاف المسرحيين (ومنهم برخت نفسه في مسرحياته الأخيرة الهامة « الانسان الطيب » و « دائرة الطباشير » في اعتماده للحكاية والاسطورة وأشكال المسرح الصيني) ان استثارة العقل لا تكون خلال العرض نفسه وانما في أعقابه ، وان العرض الحقيقي الذي يجعلك تفكر هو العرض الذي يدهشك بجدته واستفزازه . وهكذا فعل الطيب الصديقي ورفيق الصبان وابراهيم جلال .

من هنا أعتقد أن علينا أن نسجل احترامنا للتجربة الجديدة الجادة ، كما نسجل عدم تعاطفنا مع عرض المسرح الفني الحديث من العراق على الرغم من نواياه الطيبة ومضمونه الجيد .

« محاكمة الرجل الذي لم يحارب »
ويرجة الشكل

مسرحية ممدوح عدوان « محاكمة الرجل الذي لم يحارب » مسرحية سياسية ساخرة تعتمد على استدرار تصفيق الجمهور وإذكاء حماسته من خلال التنكيت السياسي . وهي تدور في عصور الخلافة وتتحدث عن غزو هلاكو ، ولكنها وبشكل يجعل الرمز فجاً ، تتحدث عن

نكسة عام ١٩٦٧ وتحمل أبعادها وخلفياتها المعاصرة. فمن خلال محاكمة رجل لم يحارب، موضوع في قفص وممنوع عليه الكلام والدفاع عن نفسه، بينما يلوكه ويتقاذفه كل من النائب العام ومحامي الدفاع - وهما كما يبدو قاعدة للعبة كبيرة مكشوفة، تمتها القاضي الذي حمل الحكم جاهزاً في جيبه بحق المتهم.. من خلال هذا ومن خلال شهادة الشهود التي تتجسد في لوحات (مغربة) أمام المشاهد عن طريق الاستعادة الذهنية (أو المسرح داخل المسرح) يتقصى ممدوح عدوان أسباب امتناع الرجل عن الحرب، وهل كان هو الوحيد الذي امتنع؟ إنه لم يحارب لأنه كان جائعاً ولأنه لم يتدرب جيداً ولأنه يعاني قهراً في وطنه يجعله يعجز عن مواجهة أعين الرجال في أثناء القتال. وسرعان مانكتشف أنه ليس الوحيد الذي لم يحارب، وأن الذين يجيدون حمل السلاح خسروا المعركة من دون قتال أو بسبب الأوامر. وأخيراً، والبلاد تطير رقعة رقعة تحت أقدام التتار والمحكمة العوراء تتراجع إلى الوراء بجميع طاقمها وبالضحية المقيدة في قفص كما قيد الانسان الفلسطيني وتوجز به في السنين الماضية، يقرر حاجب المحكمة أن يفرج عن المتهم ليرفعا سيفيهما معاً ويقاتلا حتى النهاية، لأن هذا هو الحل الوحيد.

النص مترهل فنيـاً بعض الشيء، تعلوه طبقات من الشحم قد تكون كل واحدة منها مغرية لوحدها ولكن تراكمها لايخدم رشاقة البناء الدرامي للمسرحية (مهما كان شكلها).. أما مشاهد الاستعادة الذهنية فكثيرة ومربكة للمخرج. ورغم أنها تطرح أموراً انسانية عميقة وهامة إلا أنها تظل جزئيات لاتلتحم تماماً بالمحور.

إن ممدوح عدوان حاول أن يعرض علينا مايدور في ذهنه من أسباب للهزيمة، ولكن الصراع بين الرمز والحياة لدى كل من الشخصيات الأساسية يجعل انسانيتها تضيع وما تنطق به من عبارات مؤثرة أحياناً غير مقنع. أقول هذا بما

يخص أبي الشكر (المتهم) وبالنسبة لهيئة المحكمة . الشخصيات المقنعة انسانياً كانت الزوجة والحاجب ــ خصوصاً الثاني أكثر الشخصيات المرسومة نمواً وتصاعداً ــ أما مابقي فهي أصداء لتقديم فكرة ما . . وسيلة وليست غاية .

ومسرحية عدوان تقدم تقنية جديدة على مسرحنا تضيف خطوة إلى ماقدمه سعد الله ونوس في « حفلة سمر » و « رأس المملوك جابر » ، ولكنها تظل من أسهل أنواع المسرح ، لأنها تركيبية وتنطلق من الأفكار وليس من الأحاسيس ، ولأنها تعتمد أيضاً النكتة المفاجئة كالطلقة فتثير بها الجمهور . وإذا كانت سخريتها سوداء وسلبية بل وجارحة فلأن الموضوع السياسي الذي اتخذته يدعو لذلك طالما أن الانسان العربي بوجه عام يلقى القهر داخل حدود وطنه ويحاول أن يتلمس شيئاً أسمه الحرية . حتى الشخصيات الثانوية مثل (أبوسليم وعبد الله بن عبد ربه) تمثل نوعاً من السلبية الشائعة القائمة على المفاخرة الكاذبة أو على مفهوم « الأرض ولا العرض » الخاطىء .

إن مشكلة عدوان هي أنه يحول الاحساس الصادق إلى فكر ثم يصوغه مسرحياً ، أو انه يصوغ من الفكر مسرحاً دون انفعال وجداني وانساني حق . ولكن « محاكمة الرجل الذي لم يحارب » تظل واحدة من ابرز النصوص التي ظهرت في المسرح السوري ، وبالتأكيد أفضل ماكتب عدوان للمسرح حتى الآن . انها مع قتامتها بل لأجل قتامتها اللاذعة تضع الأصبع على الجرح ، فلنتألم قليلا . . كلنا مسؤولون . لقد أحببت المسرحية لعفويتها وجرأتها في طرح الأمور وتلمس الجراح وصدق كاتبها .

والأمر الذي يشهد لممدوح عدوان بالموهبة الحقة ، إلى جانب جرأته وطرافة حواره وتكنيكه الحديث والجيد ، هو أننا نكاد لانلمح فيه آثار الشاعر وهو يكتب للمسرح ، أي انه لايظل مقيداً بشكل إبداعه الأساسي ، بل يحاول تلمس النواحي التقنية للفن الجديد الذي يمارسه .

لقد قدمت المسرحية لأول مرة في

مهرجان الجامعة المسرحي مع ممثلين هواة وأخرجها حينئذ المخرج الشاب بسام العبد كأول عمل له في القطر ، ونالت النجاح كنص في المقام الأول ، كما لاقى ممثلوها التشجيع لكونهم هواة موهوبين في المقام الثاني . وها هي من جديد في مهرجان دمشق الرابع للفنون المسرحية تقدم باسم فرقة فتح المسرحية ومخرجها مخرج شاب أيضاً تخرج من بلغاريا وأخرج للمسرح القومي مسرحية ناجحة ، هو حسن عويتي ، كما يلعب بطولتها شاب آخر من خريجي معهد التمثيل العالي بمصر هو خليل طافش . فماذا كان مصير العرض ومدى نجاحه ؟

لا أود الآن أن أعقد مقارنة بين عرض الجامعة وعرض فتح، ولكن الملاحظ أنه بينما تميز العرض الأول ببحثه عن مسرح فقير ،بدا واضحاً على الثاني تعلقه بالزخرف والبهرجة التقنية الى حد أضاع الكلمة عن مسارها الصحيح ، وانحدر حتى بمستوى الكوميديا الى نوع من التهريج المفتعل . النجاح الذي حققه حسن عويتي في «اضبطوا الساعات » لمحمود دياب تدهور في عمل تعس الحظ هو هذه المسرحية ، ولم ينجح في بهر المشاهد رغم جميع الوسائل التي لجأ اليها . ورغم أن كل عنصر في عرضه كان مكتملا : (فالحركة المسرحية حيوية ، والاضاءة تؤدي دورها جيداً ، وتأثيرات الصوت ممتازة) ، فان الانسجام في العرض لم يتحقق ولم يصل بالكلمة الى مآلها عند المتفرج ، بل أصبح كل هذا الشكل والجهد التقني بهرجة مالها مبرر تخون النص أكثر مما تخدمه . الغريب في الامر أن نص ممدوح عدوان ليس بهذه الصعوبة وانما يحتاج ذوقاً مسرحياً وممثلا ذكياً أكثر من حاجته الى كل هذه الارتباكات وزاد الطين بلة محاولة بطل المسرحية أبي الشكر — رغم احترافه وجودة القائه الواضحة — على التزام خط لا يحيد عنه من الاداء الواقعي الهادىء في مسرحية تركيبتها الاساسية غير واقعية . فكان في موقفه مخلا بأسلوب التمثيل العام تماماً كما أخل به احمد خنسا عندما اداه ميلودرامياً في عرض الجامعة ، بل اشد اخلالاً في

عرض مليء بالبهرجة واللا معقول .

كما وقع المخرج في لبس تفسير شكل مسرحيته الذي تركه ممدوح عدوان غامضاً : هل يجري الحدث في محكمة حقيقية . متفرجو الصالة هم روادها وبالتالي فالمشاهد التي نراها عبارة عن تجسد في خيال هيئة المحكمة من خلال حوارهم مع الشهود ؟ أم أن الأمر ببساطة هو لعبة مسرحية معلنة صراحة للمشاهد تقدم فيها محاكمة رجل لم يحارب ؟ لقد بدا لي تماما وقوع المخرج في نفس ما وقع فيه من تحدثنا عنهم : اي في فهم معين لشكل العرض المسرحي وتأثيره .. هذا الفهم الذي اثبت بطلانه وعدم فعاليته وابهاره لدى التنفيذ فصار وهماً لا يجدي في الخلاص من لعنته التحسر والندم .

«مغامرة رأس المملوك جابر» والمؤلف - المخرج

وإذا انتقلنا إلى «مغامرة رأس المملوك جابر» لوجدنا فيها مثالاً واضحاً لما ذكرنا . فونوس يحاول فيها أن ينقلنا كمتفرجين الى جو المقهى الشعبي حيث الحكواتي يروي حكاية جابر الذي « حمل موته تحت فروة رأسه ولم يدر ، قطع البراري يحمل قدره على رأسه ولم يدر » ذلك لأنه اعتنق مذهب « فخار يكسر بعضه . ومن يتزوج أمنا نناديه عمنا » ، تلك هي العبارة التي يريد ونوس أن ينقلها لرواد المقهى من شخصياته وبالتالي الينا . وهو يؤكد ان سيرة البطولات والانتصارات لن تأتي حتى نمر بذاك الزمان ونأخذ فيه مواقف واضحة . الاسقاط واضح على العصر ، يزيد من وضوحه وجود زبائن المقهى . والعبرة يكاد لا يختلف عليها اثنان في معناها وفي ايجابيتها وتقدميتها .

ولكن مشكلة حبكة جابر انها اقرب للحكاية منها للمسرحية ، اذ يغيب فيها التصاعد الدرامي الى الذروة ، بل انها حتى في مشهد قطع رأس جابر « وفيه حكمة المسرحية » لا تهز الفكر ولا العاطفة . والسبب ان بناءها يعتمد على أحداث متوازية وليس متصاعدة ، دون أن يشير توازيها الى ملحمية في التكوين المسرحي ، وهي تقول ماتقوله في حبكتها

ذاتها لو عولجت بمهارة درامية أكبر، دون حاجة للجوء الى جـذب التصفيق والتعليق التفسيري من قبل زبائن المقهى. او ليس جابر وحده نموذجاً واضحاً للانتهازية والسلبية التي تنتهي بالمرء نهاية مفجعة؟ اضافة زبائن المقهى إذن تقتصر على خلق تلك المشاركة المفتعلة مع الصالة ـ على عكس «حفلة سمر» حيث المشاركة مقنعة ومحرضة في الوقت نفسه.

الشكل كما رأيته في عرض «المملوك جابر» مركب تركيباً ذهنياً، ومضاف الى رؤية ونوس، تماماً كالذي ينظم ابياتاً بدلاً من أن يترك الرؤية تتدفق على سجيتها.

هذا لايمنع من الاعتراف بان نص «مغامرة رأس المملوك جابر» نص جيد ولامع، بل ربما كان واحداً من افضل النصوص التي تستفيد من التراث القصصي العربي ومن اوضحها فكراً واتقانها فناً. ففيها ـ على عكس حفلة سمر ـ شخصيات لها كيان، واستخدام واع للعبة تبادل الادوار (الملك والوزير ـ الرجل الرابع) بحيث تتأكد ذهنية ونوس حول لعبة الاقنعة والمراكز والمواقف السياسية. ولكن الغريب ان قراءة النص تعطي المرء متعة أكبر من رؤيته على المسرح، فقد تفوق فيها ما يقـال على ما يفعل. ولم ينجح العرض المسرحي اخراجاً نجاحه كنص يحتوي على شخصيات نابضة بالحياة وليس كحفلة سمر بجرد اصوات.

واعتقد ان السبب يكمن في تصدي الكاتب سعدالله ونوس لان يلعب دور المخرج، فجمد بشكل طبيعي العرض عند رؤياه الفكرية كمؤلف. صحيح ان المسرح الحديث صار يعتمد احياناً كالسينما على وحدة الخلق، ولكنه ظل مسرح «المخرج ـ المؤلف»، وليس «المؤلف المخرج». أي أن قيمة المسرح الحديث تأتي من العرض نفسه وليس من النص وهذا يحتاج خبرة فنية طويلة وحساً خاصاً يبدو ان ونوس يعوزهما كمخرج وان امتلكها كمؤلف.

كان واضحاً في العرض فقدان الحركة المسرحية المتماسكة، مما أدى بالممثلين الى الاعتماد على مواهبهم الخـاصة في الأداء كمحترفين، بل وبرزت تلك العلة القديمة في ممثلينا وهي أخطاء الالقاء، التي تحتاج الى جهد اضافي من أي مخرج يعمل معهم

ليستطيع تجاوز صعوبة جهلهم بها وتخرب حناجرهم . كذلك كان الايقاع بطيئاً ، تغذيه مباشرة المشاهد المتجسدة أمامنا من كتاب الحكواتي اخراجاً واداء ، مما جعل بعض الشخصيات لاتتحدث وانما تحدث ، وهذا ليس سعياً لتحقيق البرختية بل دمجاً مغلوطاً بين هذه الشخصيات المتخيلة وبين مصدر تخيلها . بل بلغت رغبـــة التجديد والتبسيط بونوس ان جعـــل شخصياته تتجاوز حدود الوهم وتتداخل مع شخصيات زبائن المقهى .. تشرب معهم الشاي وتشكو لهم همومها ، وهذا لا يأتي الا اذا كان هؤلاء ممثلين في المقهى وليسوا خيالات متجسدة .

لقد اجاب ونوس على المعضلة الفنية التي واجهته بطريقة غير صحيحة ، وبهذا كان كمن ينحت تمثالا جميلا ثم يحطمه بيده ، اذ حطم كل ما حاول اقامته من ايهام للمتفرج العادي بواقعية جو المقهى الشعبي ، بدلاً من ان يجعل ممثلين من القهوة او شخصيات من زبائنها يتناوبون الحكاية ، كما كان برخت خليقاً ان يفعل ، وبذلك خلق امامنا خليطاً عجيباً بين التمثيل والتجسد عن طريق الاستعادة الذهنية والتجسيد ، واستخداماً غير صحيح للعبة المسرح داخل المسرح .

كما كان استخدام عامة بغداد كجوقة مسيئاً للعمل اذ اكد اصطناع العرض . ان سعد الله ونوس حـــر في طرح رأيه السياسي في الصراع بين الطبقات أو الصراع على السلطة أو الصراع بين السلطة والشعب ... الخ ، ولكن المهم في الأمر أن يقدم هذا بانسجام فني مع ما يريد قوله وباتقان يوازي عمق مضمونه . لذا فليس مهماً ان نناقش على صعيد الفن فيما اذا صور هموم وآلام البؤساء فقط ولم يعرض القضية بشكلها الطبقي أو لم يفعل .

ولكن سعد الله ونوس ، كما رأينا ، وقع في محاولة بحثه عن «مسرح فقير » ، بسيط ، وواضح ... وقع في مسرح فقير فنا ، متسيب في اخراجه الى حد دفع ببعضهم الى التساؤل ، « أين المخرج ؟ » وطبعاً كان ترفق المؤلف بحوار نصه وعدم تخفيف الاطالة فيه ضاراً بايقاع العرض الذي لم ينقــذه من السقوط التام الذي بدأ به في أول ليلة قدم فيها سوى

جودة الحوار الاصلي واداء بعض الممثلين الموهوبين .

ويقف في صدارة هؤلاء كل من اسامة الروماني (جـابر) ، لينا باتع (المرأة الثانية) ، رضوان عقيلي (الرجل الأول) ، وعبد الرحمن آلرشي (الحكواتي).

« مغامرة رأس المملوك جابر » نص جميل يحفل بامكانيات العرض الناجح ، لكنه ضاع في ضلال عرض فقير وقف مترنحاً على أكتاف ممثلين مجيدين .

ندوة فنية + طرح ايديولوجي + شجارات شخصية = ؟

لعل الندوة الفنية التي تضم عدداً من خيرة المسرحيين في الوطن العربي كتاباً ونقاداً ومخرجين هي أكبر حصيلة ثقافية يسفر عنها مهرجان دمشق المسرحي كل عام . وأظن أن ندوة العام الرابع كانت أكبر الندوات في عدد أعضائها وفي تنوع بحوثها وأهمية هذه البحوث . ولن أناقش الآن علاقة جميع ممثلي سورية في هذه الندوة بالمسرح ، ولن أخوض في طرح القضايا التي دار حولها النقاش ، ولكن قضيتين هامتين لفتتا نظري: أولها الفكر الايديولوجي الجاهز الذي أتانا به بعضهم الى الندوة وأخـذ يستفيض ويطيل في شرحه وتدعيمه الى حد التساؤل عما يعنيه هذا البيان حول أبجديات معروفة ، وثانيها نجاح المنتدين في الحديث النظري العام عن المسرح وفشل معظمهم عند الوصول للنقد التطبيقي .

لعل السبب في النقطة الأولى يكمن في وجود جبهتين سياسيتين وثالثة محايدة في النقاش ، وأن جبهة اليسار رغبت في استفزاز خصمها استفزازاً أسفر عن دفاع لا يقل عن هجومها مقدرة وثباتاً ، لأن موضوع النقد المسرحي والفن موضوع لم تعجز الدول المتقدمة حضارياً في انجازه باتقان مهما كان اتجاه سياستها . ولكن هذا حرف موضوع النقاش وأدى إلى طفولية واضحة فيه من قبل الذين أتوا إليـه محملين بأفكار جاهزة لم تتبع أو تتمحور في الندوة نفسها وإنما تاهت حول قضاياها متناثرة من غير حساب . كان الرد وليس طرح وجهة النظر هو الدافع للنقاش .

وقد برز من بين المتحدثين كل من

صلاح عبد الصبور ورجاء النقاش والدكتور رشاد رشدي والدكتور رفيق الصبان . الأول بعمق نظرته ، والثاني بوضوحه ومنهجيته ، والثالث بذكائه وسرعة بديهته ، والرابع بكثافة ماقال. أما الدكتور علي الراعي فتميز بصمته حيث لم يتكلم سوى مرة واحدة ، كما تكلم بهاء طاهر بإطالة دفعة واحدة ولكن بسلاسة ممتعة .

ولكن الأمر تطور إلى الصراعات الجانبية التي أشرنا إليها في أول البحث عندما انتقل المنتدون إلى النقد التطبيقي ووضعا أمامها مسرحية جلال خوري « جحا في القرى الأمامية » و « مسرح الشوك » ، إذ ذاك تضاربت وجهات النظر واختلطت التقدمية في الفكر السياسي إلى حد التناقض الفني ، كما برزت شجارات مكبوتة على مايبدو فيما يخص «مسرح الشوك » وتاه النقاش حتى انتهى دونما نتيجة مجدية . وأعتقد أن الظلم أحاط بتجربة جلال خوري الجديدة وبمسرح الشوك أيضاً لأن حسناتها — على الأقل في جرأة الطرح — أكبر من سيئاتها .

مرة أخرى انتهت الندوات .. وتلاشت الأضواء وأجهزة التسجيل ومئات فناجين القهوة وأعقاب السجائر .. وكتبت توصيات عريضة .. أتساءل وألح في التساؤل ، ماذا سيكون مصيرها ؟ هل ستبقى نظريات .. وكليشيهات جاهزة للمزاودة كلما انتهى مهرجان مسرحي أم أنها ستنتقل فعلاً الى حيز التطبيق والفعل ؟

من يدري !!

ندوة المسرح

جدول اعمال ندوة المسرح المنعقدة في دمشق

بين ٥/٢٧ و ١٩٧٢/٥/٣١

السبت ٥/٢٧ الساعة ١٨٫٣٠ افتتاح — كلمة السيد وزير الثقافة والارشاد القومي — اقرار جدول اعمال الندوة .

الاحد ٥/٢٨ الساعة ١٨—٢٠ بحث ومناقشة الموضوع التالي :
(النص والنقد المسرحيان) ويشتمل على الفقرات التالية :
١ — هل هناك ندرة نصوص ام هناك عجز عن رؤية مسرحية ؟
٢ — حرية التعبير بين الكاتب والدولة .
٣ — هل يجب ان تكون هناك صفة مسرحية عربية؟
٤ — المسرح بين الاعلام والثقافة .
٥ — هل هناك نقد مسرحي يوازي الجهد الخلاق في المسرح العربي ؟
٦ — الى أي حد يمكن اعتبار هـذا النقد نقداً مسرحياً ؟ وما هي مقومات الناقد المسرحي ؟

الاثنين ٥/٢٩ الساعة ١٠—١٣ متابعة الموضوع نفسه

الثلاثاء ٥/٣٠ الساعة ١٠—١٣ بحث ومناقشة الموضوع التالي : (الدولة والمسرح)
ويشتمل على الفقرات التالية :
١ — المؤسسات المسرحية الرسمية :
آ — كيفية تكوينها وطبيعة الدور الذي تقوم به
ب — هل ساهمت في تطوير الحركة المسرحية ؟ ام أعاقت نموها ؟
ج — هل تطورت أم بقيت جامدة أو تراجعت؟ ولماذا؟
٢ — المسرح الخاص :
آ — المسرح الخاص التجاري
ب — المسرح الخاص الجاد
ج — علاقة الدولة بالمسرح الخاص
د — مسؤولية المسرح الخاص واهتماماته
٣— جماهيرية المسرح، اسبابها في القطاعين العام والخاص

الاربعاء ٥/٣١ الساعة ١٠—١٣ متابعة الموضوع نفسه
١٨ اعلان توصيات الندوة واختتامها .

ملاحظة : طرأ على الجدول تعديل جعل مناقشة « المسرح السياسي » تجري في يوم الثلاثاء ، وفي يوم الأربعاء تمت مناقشة البرنامج الموضوع ليوم السابق .

مقدمات عن الندوة

حول أزمة النص المسرحي

تعليق: الدكتورة نجاح عطار

حين طلبت الي مجلة المعرفة أن اعلق على مناقشات الندوة شعرت اني غير مؤهلة لذلك، وكدت اعتذر ثم تراجعت. لفت نظري ان الوفود تضم ٣٢ رجلاً دون ان يكون بينهم وجه نسائي واحد. ثمانية أقطار عربية و ٣٢ رجلاً ولا امرأة واحدة ! . . وتذكرت بأسف مهرجان العام الماضي ايضاً وقد حضرت ندوته مستمعة ! لم يكن بين المنتدين امرأة واحدة . . هذه المرة حضرته الكاتبة المصرية فريدة النقاش بدعوة من لجنة المهرجان غير انها لم تشرك في الندوة . ترانا نعيش الحكمة القديمة التي تزعم أن المنابر للرجال ؟ ولماذا وبين العاملين في المسرح كاتبات وممثلات ومخرجات وقد كرمت إحداهن وعن جدارة بتقليدها

وسام الاستحقاق السوري من الدرجة الأولى وهي الممثلة المسرحية المصرية سميحة أيوب ؟

* * *

الندوة المسرحية هذا العام حققت غرضاً متقدماً عن ندوة العام الماضي هو الاقتصاد في الموضوعات . في جدول أعمال الندوة موضوعان رئيسيان أضاف اليها السيد وزير الثقافة - وحسناً فعل - موضوع المسرح السياسي . تناول الموضوع الاول نقطتين هامتين هما النص والنقد المسرحيين ، وتطلبت كل نقطة جلستين ، ذلك ان ازمة المسرح ، كما افترض المتندون وجودها ، تركزت في هاتين النقطتين. وسأتناول بالتعليق القسم المتعلق بالنص المسرحي فقط .

افتتح الاستاذ رشاد رشدي الندوة الاولى متحدثاً عن أزمة النص المسرحي .

تساءل هل هناك ندرة في النص المسرحي أم هناك عجز عن رؤية مسرحية أو في الرؤية المسرحية ؟ وفي الجواب على الشطر الأول قال : « ثمة نصوص كثيرة لم تر النور بعد (يقصد نور المسرح) ثم تابع « اقصد ان هناك نصوصاً عربية كثيرة مكتوبة بعضها منشور وبعضها غير منشور ولكن لسبب او لآخر لم تعرض على خشبة المسرح فالحكم على الندرة مسألة تكاد تكون مسألة «غيبية » .

ظني انه انطلق من مصادرة غريبة حين ذهب إلى اننا لا نستطيع ان نحكم إلا على النصوص التي عرضت على المسرح! لماذا ؟ ومنذ متى كان النص المسرحي لا يناقش إلا من خلال خشبة المسرح وفي عالمنا نحن بالذات ؟ ولقد بدأ المسرح في حياتنا كتاباً ومازال يعيش في ثقافتنا وفي مداه الأول كتاباً ثم كيف يكون الحكم على الندوة « مسألة تكاد تكون غيبية » ؟ يأخذ مثل هذا الحكم منحى احصائياً ؟ ثمة نصوص مسرحية أو ليس ثمة نصوص ، بعضها مثل وبعضها لم يمثل ، غير ان هذا الجانب التطبيقي ادخل في الاعتبار الفني منه في الحديث عن ندرة النصوص . يبدو لي ان الازمة الأساسية في دنيا المسرح عندنا هي أولاً وقبل كل شيء ندرة النص المسرحي ذي المستوى.

أما ما يلمح إليه الدكتور من ان هناك نصوصاً كثيرة مكتوبة بعضها منشور وبعضها غير منشور فلا يستطيع المرء ان يوافق عليه بسهولة ، لان القارىء الجادفي هواه الجديد للمسرح دائم البحث عن النصوص ، دائم الرغبة في قراءتهـا وتشجيعها ، كما انه لا يوافق على تصور وجود نصوص مسرحية كثيرة غير منشورة .. إن العمل الجدي يجد ـ على الغالب ـ سبيله إلى النشر وفي مختلف الظروف ، ويجد سبيله على الغالب إلى خشبة المسرح . كم كنت أتمنى لو أعطى الدكتور بعضاً من هذه النصوص واستعدى الندوة على الظروف التي ابقتها مضمراً محجوباً في أرض ظلماء ترى في النص المسرحي إرواء لحرمان تاريخي طويل.

ثم يرى الدكتور رشدي ان اغلب ماعرض على خشبة المسرح في مصر محاولة تنقصها الخبرة الفنية والثقافة المسرحية مع اقراره بوجود الموهبة. ثم ينتقل بعدذلك الى طرح الجزء الثاني من سؤاله الاول : هل هناك ندرة في النص المسرحي امهناك عجز عن رؤية مسرحيــة أو في الرؤية المسرحية ؟

يرى ان « بعض المفاهيم طغت على الرؤية المسرحية بل وعلى الادب عامة ، وعاقت هـذه المفاهيم المسرح بالذات والادب عامة عن تطوره .. هذه المفاهيم يمكن أن نسميها مفاهيم ايديولوجية تتغير من وقت الى آخر ، يمكن أن نسميها مفاهيم اجتماعية .. ولكن مايجمعها جميعاً هو انها مفاهيم غير فنية .

ماهو المقصود بالرؤية المسرحية إذن؟ وهل الرؤية حلم على جناح غيمة يجرحه المفهوم اي مفهوم مهما تسمى ؟ هل نعود ثانية إلى نقاش قـديم بدأ مع بداية الاحتكاك بالحضارة الحديثة وانطلق منطلقاً جد خاطىء وبعيداً عن واقع المشكلة في بلاد المنبت : الفن للفن ام الفن للحياة ؟ من يقبل بان ثمة مفاهيم فنية رخامية تقوم بذاتها وتخلق العمل المبدع ؟ تصور بدائي يماثل تصور من يرى في المقابل بان مفهوماً معيناً قادر على خلق عمل مبدع دونما حاجة الى اي شيء آخر .. المفهوم في أساس

الرؤيـــة ، تجسيد فني لمفهوم . ليست الايديولوجيا سبباً في فشل عمل فني ما ، وليس غيابها سبباً في نجاحه ، هذا إذا سلمنا بوجود اعمال فنية هوائية إن هي خلت من ايديولوجيا عامة تخلو من منازع واتجاهات تكمن في الصميم من صميمها .

يحدد الدكتور رشدي المسرح الموجود في مصر بأنه « مسرح الفكرة . اعني انه مسرح دعـــاية لفكرة ، ومهما كانت الأفكار ومهما جلّت ، ومهما عظمت ، ومهما كان شأنها فمصيرها الى الزوال » !!

« أعتقد ان مسرح الفكرة ، مسرح الدعاية لفكرة معينـة ، اياً كانت ، هو من الأسباب القوية التي تعوق تقـــدم المسرح عندنا » .

نحن إذن أمام نغمة على وتر رتيب . ولكم كنت اتمنى لو لم يوحد التسمية ، لو لم يقل : مسرح الفكرة او مسرح الدعاية لفكرة ، فهما مختلفان ، ولو لم يوزع اوراق النعي! كل شيء الى زوال .. الفكرة الى زوال . . والإنسان الى زوال .. والشيء الوحيد الذي لا يزول هو (المفاهيم الفنية المحضة) .

أما لماذا يحول مسرح الفكرة دون تقدم المسرح في بلادنا فأمر لم يشرحه الدكتور رشدي ..

لندع جانباً مسرح الفكرة فالتسمية غير دقيقة ، ولنأخذ مسرح الدعاية لفكرة . لقد تعايش هذا المسرح مع ألوان المسرح الأخرى في معظم انحاء العالم المتمدن ، ولم يحمل له أحد عصا الاتهام ولم يعتبره مسؤولاً عن التخلف أو التقـــدم ، ولم يحتكر المسرح لنفسه ، ولقد شهدت مرة في مهرجان ادنبره الفني مسرحية « نساء طروادة » التي اعدها للمسرح إعـــداداً جديداً « سارتر » . وخرجت من المسرح وأنا اتمنى من صميم نفسي ، لو كان لمأساة فلسطين مسرحيون من هـذا العيار ، يبرزون المأساة ويقدمون مسرحاً دعائياً . اذكر ايضاً ان شعوراً مماثلا قـد انتابني حين انتهيت من قراءة مسرحية الأستاذ مصطفى الحلاج « احتفـال ليلي خاص في دريسدن » تمنيت ان يكتب كاتب لفلسطين مسرحية مماثلة .

إن مسرح الدعاية لفكرة ليس شيئاً رديئاً ، وليس يدحض بهذه البساطة . وإذا كان لا يقبل بإطلاق فإنه لا يرفض بإطلاق ، ولا يمكن بعد ذلك ان يكون مسؤولاً عن تخلف المسرح . إن قيامه الجدي في حياتنا بعيـــداً عن الرخص والمزايدة والاتجار ، ضرورة تفرضها ظروف المرحلة . وأنا أرى مع الأستاذ رجاء النقاش ان « المسرح الذي يحمل فكرة الدعاية لقضية معينة خلال المعركة أو خلال وضع معين يهدف الى التقدم ، الى التحرر ، هو من الأعمال الفنية التي تهدف الى ان تغير العالم وتساعد على التغيير ، ولا تكون شاهداً عليه فقط . »

إن أشد الأمم ادعاء للديموقراطية قد لجأت الى مسرح الدعاية وسينما الدعاية والأمثلة على ذلك كثـــيرة . ونحن في ظروفنا وحياتنا ومعاركنا وهزائمنا احوج ما نكون الى مسرح الفكرة ، واغنى ما نكون عن الزخارف التي ليس فيها ما يصمد للإعصار . وقد سبقتنا الى ذلك أمم كانت اثبت منا على درب الكفاح ، أقصد الفيتنام .

* * *

السؤال الثالث ابعد مدى وأعمق في الدلالة . هل يجب ان تكون هناك صيغة مسرحية عربية ؟

يرى الأستاذ رشدي ، « ان البحث عن هوية للمسرح العربي هو نوع من التخبط الذي لن يؤدي الى نتيجة لأنه في أصله نوع من التعصب لا أرى له مبرراً او داعياً ، والتاريخ كفيل بأن يمدنا بالكثير من الأمثلة على هذا » .

كم من السلبيات تكرس باسم تخطي التعصب !

البحث عن الهوية في قلب الاقتباس والتمزق والتلمس هو البحث عن الذات ، عن الأصالة ، عن الانتماء ، عن البيئة التي يطرح العمل من خلالهـــا . وذلك أمر طبيعي تفرضه أبسط المستلزمات . وكيف لا يكون الأمر كذلك والقارىء الضائع أو المشاهد من حقه ان يبحث عن صورته ، عن مشكلته ، عن وجوده ، عن كيانه الخاص في قلب الركام المتدفق ترجمة

واقتباساً ، يبحث عن كل ذلك لا بدافع التعصب بل بدافع استمرار الوجود ، لا الوجود الهامشي بل الوجود الحقيقي .

أوليس من الطبيعي ايضاً أن يكون من هموم المسرح في حياتنا بكل تمزقاتها الطموح الى منح رؤية واضحة وصادقة ترد القارىء العربي الى ذاته ؟

إن موضوع الوجود الفعلي لمسرح عربي ذي هوية متميزة أمر ، ورفض الفكرة في أساسها أمر آخر ..

ولذا فإن السؤال الذي طرحه الأستاذ فوزي كيالي وزير الثقافة يشكل منطلقاً هاماً في البحث ،وهو جدير بالكثير من الاهتمام.

« هل استطاع المثقفون العرب حتى الآن أن يكوّنوا مسرحاً عربياً له خصائصه وله ميزاته وقادر على ان يقوم بدوره في صنع الانسان الذي تحدثت عن الحاجة الملحة الى خلقه ؟ » « انسان عربي جديد ، إنسان له هويته الواضحة البينة ، هويته العربية التي ترتكز على معطيات الحضارة العربية خلال التاريخ وترتكز في الوقت نفسه على معطيات الحضارة العصرية التي تساعد هذا المواطن العربي على أن يستوعب منجزات هذه الحضارة الحديثة » .

وفي الجواب يقول : « أنا اعتقد أننا لم نستطع بعد أن نكوّن مثل هذا المسرح . أعتقد أن هناك علامات على الطريق بدأت تظهر ويمكن الانطلاق منها الى تحقيق مثل هذا الهدف الكبير » .

ويأتي السؤال الثاني ليضع على الحروف النقاط : « ما هي المعوقات التي تقف في طريقنا وما هي أوجه القصور وما هي العلامات المشجعة على الطريق » ؟!

اذن فالقضية ليست قضية تعصب أو بحث متخبط ، انها قضية وجود أو لا وجود .

وحين يستعين الأستاذ رشدي بالتاريخ يخطئه الشاهد . فالتاريخ مع الهوية الواضحة وليس مع العموميات . حقاً هنالك كل هذه التيارات التي كانت تغطي حقبة زمنية معينة - الاغريقية -كما أراد-، الكلاسيكية ، الرومانسية ، الواقعية ، ولكن ماذا يعني كل هذا ؟ ألم يكن للمسرح الفرنسي الكلاسيكي مثلاً هويته المتميزة عن هوية المسرح الانكليزي

الكلاسيكي ..؟ تلك مسألة لا تحتاج الى نقاش .

أم هل تراه يتصور أن المقصود بالهوية العربية للمسرح مسرحاً لا يرتبط إطلاقاً بكل ما سبق من تراث عالمي وما يقوم الآن في العالم من اتجاهات فنية ؟.

بعد ذلك يستدرك الأستاذ رشدي فيقول معجلا: « المسرح العربي اذا كانت له هويته الخاصة ففي رأيي أنه يكون مسرحاً يمثل ويعبر عن قضايا الوطن العربي، أي يصور الشخصيات العربية ، يصور الأحاسيس والمشاعر العربية ،ولا يكون مجرد أداة نقل ، أداة إعلام ، أداة دعاية لفكرة طارئة ، لفكرة لا بد لها أن تزول مهما عظم شأنها » .

وإذن فتلك هي القضية ، مسرح في الهواء ! الفكرة هي المأساة ! أما كيف يعبر الكاتب عن قضايا الوطن العربي ويرسم ملامح شخصياته ،يصور الأحاسيس والمشاعر ثم لا يلم بعد ذلك هذه الجزئيات، ولا يكون له موقف واضح محدد ، كيف يبقى على السطح يأخذ شكله وتعرجاته حاضراً كغائب ، محرماً عليه أن ينطوي على فكرة (مهما عظم شأنها) لأن شبح الموت يحوّم فوقها وحدها فحسب ، ويبقي على الأحاسيس والمشاعر إن جاز هذا الفصل ، فأمر لم أجد له تفسيراً لأنني لا أحب التعنت ولا أتجاوز بقراءتي السطور .

تستلفتني بعد ذلك كلمة « يجب » في العبارة التالية التي لم أكن أتوقعها : « ان المسرح العربي لم يكتسب بعد هويته التي يجب أن يتميز بها » . وإذن فليس من التعصب والعبث أن نتحدث عن هوية يجب أن يتميز بها ، وإذن ففي النص الذي بين يدي ناسخ ومنسوخ تبقى معه الفكرة وحتى النهاية منسوخة باستمرار .

* * *

يصر الأستاذ سعد الله ونوس ــ محقاً في ذلك ــ على ضرورة الوضوح الفكري لدى الكاتب ، الوضوح الذي يتضمن وضوحاً في المفاهيم الايديولوجية والاجتماعية ويتبدى في تعامله مع الواقع ، وينعكس بشكل حتمي على الوضوح الفني ويمكن

الكاتب من العثور على الشكل المسرحي المـــلائم لمضمونه الفكري وينقذه من العشوائية والتخبط .

إن جزءاً من أزمة المسرح ، عنده ، هو انعكاس لتأزم الأوضاع السياسية والاجتماعية . وهذا صحيح . غير أن ما انتهى إليه بعد ذلك من ان « الاحداث في تغيرها السريع تسبق الأدباء والفنانين وتصبح هي المسرح الحي الفعال الذي يتأثر به الناس وينفعل المجتمع ، ومن انه لا يعود مبالغة « ان يقال إنه في كل مقهى من مقاهي البلاد العربية مسرح حقيقي متقدم وأكثر نضجاً وأعمق أحياناً من المسارح الحقيقية القائمة في العواصم العربية » ، ان هذا الذي انتهى إليه بعد ذلك كلام يحتمل المناقشة من وجهة نظره هو ذاته . إذا كان يدعو إلى ان تتوفر للكاتب المسرحي الرؤية الفكرية الواضحة للانسان والمجتمع ، إذا كان مطلوباً منه ان يعي الواقع من خلال رؤية معينة ، وان يطرحه للناس من خلال هذه الرؤية ، وكيف يشهد للواقع الخام في الملاهي ويعتبره مسرحاً حقيقياً متقدماً وأكثر نضجاً ؟ المسرح ليس نشرة إخبارية . وليس تعليقاً على واقع . هل يقصد بذلك العفوية وسرعة الاستجابة والانفعال بالأشياء ؟ ولكن العمل الفني ليس محض انفعال . إنه فاعل وإلى حد كبير ، يشف ويكشف ويمنح منظوراً هو منظور الفن وانعكاس الواقع من خلال شخصية الفنان ورؤياه الأعمق والأصدق والأكثر خصوصية . والمسرح في واقعيته بعد ذلك ليس مضطراً ، وإلى هذا الحد ، إلى ملاحقة الأحداث بتبدلاتها اليومية . الفنان الأصيل ذو الرؤية الواضحة قادر على استيعاب الأحداث وتخطي جزئياتها السريعة التبدل وتكوين صورة ذات أفـــق يقف عند التفاصيل اليومية أو لا يقف ، ولكنه باستمرار أكثر كلية واستيعاباً ، وأثبت لتفاصيل الأنباء ، وأصدق دائماً في التعبير عن الواقع من مباشرة المقاهي ونكات السياسة التي تسر الجمهور وتحمل السلب والايجاب ، والحقيقة ، والمغالطة ، وتهدم

أكثر مما تبني تحت ستار النقد وحرية التعبير .

* * *

قضية أخرى هامة أثارها الأستاذ سعد الله في حديثه عن النتائج التي يؤدي إليها عدم وضوح الفكر أو عدم وضوح الموقف السياسي والاجتماعي لدى الكاتب . أول هذه النتائج ، في نظره ، ما يلاحظ من « تخلخل ومن تنازل في معظم النتاج المسرحي ومن محاولة لقول نصف الحقيقة فقط » . الظروف الموضوعية هي في نظره سبب ولكنها ليست السبب الجوهري . السبب هو « تخلخل الرؤية الفكرية الكاتب نفسه » — ضرب مثلاً على ذلك كلمة قالها أحد المسرحيين في ندوة تلفزيونية جاء فيها ان لمعظم مسرحياته خاتمتين ، خاتمة في الدرج وخاتمة على المسرح ، ومارد به الآخر حين قيل له : « انك بهذا تجهض كل شيء في الفصل الأخير » فأجاب : « هذه هي الطريقة الوحيدة لكي يمر » . .

أخالف الأستاذ سعد الله في ربط هذا الأمر بوضوح الرؤية . ان كتابة الخاتمتين واحساس الكاتب باجهاض العمل ، يعني انه يقوم بكل ذلك وهو واع لما يصنع ، فالأزمة هنا أزمة انسان أولاً ، وكاتب ثانياً .

أنا افهم ان يكتب الكاتب لأن لديه ما يقول ، لأنه يريد أن يقول شيئاً معيناً يقلقه أن يحبسه ، أما ان يقدم كل هذه التنازلات في سبيل « تمرير العمل » فتسويغ مرفوض .

إن الحرية ضرورة ، لكن الكاتب مدان حين تستعبده فكرة النشر ، وحين يكتب خاتمتين . أنا أشك في انه يفعل هذا ، وإن كان قد فعله حقاً ، فليفد منه في ظرف آخر ، ربما .

ويخيل إلي ، في كثير من الأحيان ، ان مثل هذا الكاتب يغطي جبنه بتبريرات موضوعية ، ويتخلف حين لا ضرورة ، ويتكيف حتى قبل ان يطلب منه أن يتكيف . والحرية بعد ذلك ، وبالنسبة للكاتب على الخصوص ، ليست منحة ولا أحد يتكرم بها عليه ، انها تنتزع ، ينتزعها بالكلمة الشريفة الصادقة

والرأس المرتفع ، وبالخاتمة الواحدة لا بالخاتمتين .

* * *

كان ماقاله الأستاذ جلال خوري محاولة استعراضية غير مركزة ، قد يصفق لها حشد من الطلاب تبهرهم الكلمات الغريبة ولا يعرفون عن المسرح إلا القليل ولا يهمهم أن يعرفوا ، وهي لم تقدم في مجال الحوار مايفيد .

* * *

أما السيد وليد اخلاصي فقد حدد منطلقاته على الشكل التالي :

١ً – الاعتراف بأننا مجتمع متخلف

٢ً – فشـل بريخت في المسرح العربي

٣ً – نجاح تجربة عربية كتجربة الطيب الصديقي .

المأساة في نظر السيد اخلاصي هي « فقدان رجل المسرح او فقدان الرجل الذي يصنع الفكر المسرحي » وهو يرى أن « القضية ليست قضية نصوص ، والمسرح العربي ليست مشكلة في قضية النص ... وقضية النص تواكب عملية الفعل المسرحي » .

أشير أولاً إلى ان الحديث عن التخلف غدا باستمرار قميص عثمان وسبيلاً من سبل الخلاص . كلما اعيى التحليل احتمينا بظاهرة التخلف دون أن يكون لهـا مدلول في الذهن واضح أو ارتباط أساسي بالموضوع .. أما فشل بريخت في المسرح العربي فحكم مبني على غير أساس . من قال أولاً إنه فشل ؟ وعلى فرض ذلك فمن هو المسؤول : المترجم أم المخرج ؟ وما نصيب بريخت من التبعة ؟ ولماذا يحمل وزر من لم يحسنوا الاقتباس أو التقديم ؟

وأما تجربة الصديقي في المقامات فيبدو ان أكثر المنتدين متفقون على الإعجاب بها ، باستثناء الأستاذ ممدوح عدوان ، الذي ذهب إلى انه لاجديد في هذه التجربة . أخذ الصديقي المقامات وحولها إلى حوار على لسان الممثلين ولم يأت بجديد . يبدو من تعليق المنتدين أنهـا تجربة متميزة وأصيلة بنيت على أرض الحاضر من التراث ، وهي جديرة بالتأمل . وقد استلفتني في هذه المناسبة تعليق للأستاذ

رجاء النقاش قال فيه « ان تجربة الطيب الصديقي قد فتحت لنا طاقة على كنز من المادة المسرحية البكر التي كاد الغرب يستنفدها في تراثه ، ولم نمسها بعد » . وتلك مسألة مهمة . قد يكون التراث عبئاً يبيظ ، وقد يكون معيناً إنسانياً يفجر في حاضرنا بعض مافجره في ماضينا من طاقات وإمكانات ، وكل ذلك يتوقف على أسلوب تعاملنا معه انطلاقاً من الانصهار فيه إلى الانسلاخ عنه . لابد من أن نتقن حوار التراث وإلا رزحنا تحت ثقله أو خسرنا الانتماء إليه .

* * *

الدكتور صبان يرى ان انعدام الخبرة الفنية والرؤية المسرحية لدى الكتاب إلى جانب الخوف الداخلي الناشيء عن القهر (نوع من الكونترول — حسب تعبير الدكتور صبان) وانعدام الحرية في كثير من النظم العربية القائمة الآن ، هي التي أوجدت نصوصاً مريضة وغير واضحة في كثير من الأحيان .

أرى ان هذا الطرح لايخلو من مبالغة . والإمعان في الحديث عن الخوف وانعدام الحرية لون من التطهر المجاني ، من الهروب من مواجهة الواقع ومن محاولة تخطيه إلى ماهو أفضل . المفروض في الكاتب أنه قادر على التحرر من مخاوف قد يعانيها الجمهور إلى حد ما ، قادر على الريادة ، يحمل مسؤولية الكلمة ولا يضيع في غياهب « الكونترول » . وهو إن فعل ذلك كان معهم شهادة على الكتاب.

يتجاوز الدكتور صبان أيضاً مشكلة النص ليقرر ان « النص لم يعد هو المهم ، بل هي الرؤية المسرحية » (لا أدري كيف ؟) .

« والمتتبع للحركات المسرحية الحديثة ، وخصوصاً في التجارب الامريكية الحديثة ، يرى أنه يمكن صنع المسرح من جزئيات الحياة اليومية كمسرح الواقعة دون الاعتماد على نص حقيقي أو درامي ، وانما جزئيات الحياة ، والحياة اليومية ، يمكن ان تصنع مسرحاً إذا أردنا » .

أتساءل : أو ليس تأليف جزئيات الحياة اليومية بحد ذاته هو صنع مسرحي؟ أرى اننا لم نبلغ بعد المرحلة التي نتحدث فيها عن أهمية النص المسرحي ، حتى على فرض أنه قد فقدها في المسرحي الأمريكي . يجب ان نقيس الأمور على ضوء واقعنا الفكري والفني وإمكانات هذا الواقع وأسلوب تطوره . في العالم تقاليع كثيرة وليست كلها صالحة للاقتباس .

• •

تتلخص المشكلة لدى الاستاذ رجاء النقاش فيما يلي :

١ - وجوب تفرغ الكاتب المسرحي لفنه وعمله بحجة أنه لا يتيسر له أن يعايش الحياة المسرحية من الداخل الا إذا كان متفرغاً .

يبدو لي ان في هذا الكلام مبالغة كبيرة . ثمة عدد من الكتاب المتفرغين او شبه المتفرغين في هذا المجال ممن لم يرق بهم التفرغ الى مستوى العمل المسرحي الجيد ، وممن كانت حصيلة تفرغهم عملاً أقرب الى الاخفاق . الظروف الخارجية ذات شأن ، ولكن تبقى بعد ذلك اشياء أشد ارتباطاً بامكانات الكاتب وتطلعاته ومدى ايمانه بعمله .

يقول الاستاذ النقاش انه لا يعرف أحداً ممن كتب في القضية الفلسطينية « وكانت له تجربة حقيقية مع حركة المقاومة أو مع القضية الفلسطينية في واقعها الحي ، وكل ما كتب عن هذه القضية باستثناءات قليلة جداً جداً كان مستمداً من الكتب ومن القراءات ومن المعارف المنشورة في الصحف » .

أنا ارى ان معظم من فعلوا ذلك قد استسهلوا الطريق ، ولم يكن في مطامحهم ، حتى ولو كانوا متفرغين ، ان يعيشوا صدق الواقع في الأغوار أو في الخيام . واحب هنا ان أنقل تعقيب الأستاذ جميل عواد ممثل منظمة فتح الذي طالب بتوصية المهرجان بأن يتبنى موضوع فلسطين . قال : « انني أدعو كل الكتاب المسرحيين العرب ، باسم حركة التحرير الوطني الفلسطيني فتح ، التي أمثلها ، للاتصال بنا . ونتعهد بأن نفتح لهم باب الاطلاع والمعايشة في أجهزتنا وقياداتنا ومراكز ابحاثنا وقواعدنا

المقاتلة، واعتبار هذه الدعوة نداء رسمياً.

هل من عذر بعد ذلك للكتاب إذا تقاعسوا ولم يستجيبوا. إن اقل ما يتوجب على الكتاب - اذا استطاعوا - هو ان يلبوا هذا النداء. واذا ما فاتهم شرف الاسهام الفعلي في حركة الفداء فإن أضعف الايمان هو ان يعايشوا هذه الحركة من الداخل وفي معاقلها.

٢ - كثرة المحرمات في المجتمع العربي ويعني بشكل خاص ما يرتبط بالدين. فالكاتب الذي « يأتي ببطل ديني يستطيع أولاً ان يعطيه معنى عصرياً، ويستطيع ثانياً ان يكسب الجمهور الواسع العريض الذي بدونه يقل التأثير المسرحي بشكل كبير.

ارى ان الاستاذ النقاش يغالي في طرحه لهاتين النقطتين بالنسبة لأزمة النص المسرحي، في حين ان تعليقه بعد ذلك على التراث واهميته وضرورة التعرف اليه أمر اكثر جذرية.

* * *

يرى الأستاذ صلاح عبد الصبور، متفرداً بذلك، ان بلادنا « لا تعاني من أزمة في النصوص المسرحية بالنسبة الى ظروفها وتطورها الاجتماعي والفني ». تختلط في حديث اكثر من تحدثوا ازمة النص المسرحي كواقع راهن، بأساليب معالجة هذه الأزمة، بأسبابها الموضوعية وغير الموضوعية، بالاضافة الى الحكم على المسرح حكماً عاماً استطرادياً وليس من خلال النص.

* * *

لخص الدكتور رشدي في مستهل جلسة اليوم التالي مناقشات اليوم السابق عن أزمة المسرح. كان الرأي متفقاً على وجود هذه الأزمة التي تعود في نظر المنتدين الى امرين، نقص الرؤية المسرحية ونقص التجربة المسرحية ايضاً.

* * *

عاد المنتدون في هذا اليوم الى مناقشة موضوع أزمة النص. تحدث الاستاذ كامل القدسي عن المسرح المدرسي أولاً. ثم تناول الحديث بعد ذلك الأستاذ حنا مينه فأكد أن المسرحيات الجيدة لاتنام في الأدراج بل تجد سبيلها الى الظهور، وان أزمة النص تعود لا الى العجز في الرؤية المسرحية ولكن إلى عجز في الرؤية الفكرية [لم لاتعود الى كليهما معاً]

إلى جانب أسباب أخرى موضوعية منها امتلاء حياتنا بالسلبيات والنكسات، وافتقار الكاتب الى المعاناة الحقيقية . طرح الأستاذ مينه قضية جديرة بالتأمل أثناء حديثه عن التراث وتجربة الأستاذ الصديقي فقال : « التراث يجب أن نعامله عن طريق الاستعادة وليس الاعادة » .

ثم رد على الدكتور رشدي فقال : « أنا لا أعتقد أن الفكرة إلى زوال . إذا زال الفكر فماذا يبقى من الانسان ! الفكر يتوالد ويرتقي إلى أسمى ولكنه لايزول أبداً . »
« لقد لاحظت في كلام الدكتور رشدي رفضاً للرأي . وهذا اتجاه الى الصمت ، الرأي مطلوب وهو الذي صنع كل هذه القيم وهو الذي بالتالي صنع التغير والتقدم الاجتماعيين » .

* * *

تدخل في النقاش الأستاذ وزير الثقافة فلاحظ ان المتحدثين قد شددوا على ازمة الحرية ، على طبيعة العلاقة القائمة بين الكاتب والسلطة ، فحاول ان يعطيها حجمها الحقيقي كي لا تكون ملاذاً يبرر كل عجز أو قصور . إن معظم ما كتب بعد الخامس من حزيران في معالجة هذه الأزمة قد وجد سبيله الى النور بشكل أو بآخر . وأزمة الحرية بعد ذلك «وتتمثل في أزمات متعددة ذات أبعاد مختلفة ولها اكثر من طرف ، بعض أطرافها السلطة والبعض الآخر يتمثل في المجتمع نفسه ». « الكاتب يسعى لأن يسقط المسئولية كلها على عاتق السلطة » و « الكتاب لم يعالجوا الموضوع بالعمق والشمول الكافيين » . الكتاب يسلكون الطريق السهل والأقرب تناولاً فهم بحث موضوع السلطة وعلاقتها بالناس ، « ولكن هل هذا كاف لبني مجتمعاً جديداً ، ليبني إنساناً جديداً ؟ » — « انا لا أقول إن هذا خطأ ولكن الوقوف عنده هو الخطأ » .

يهاجم الأستاذ فوزي - بحق - بعد ذلك ظاهرة التكرار في المسرح . عدد من المسرحيات يعالج الموضوع ذاته ودون اضافة . والسبيل مع ذلك منتوح لمعالجة قضايا أساسية جداً تسهم في تطوير المجتمع وتوعية الجمهور دون مصادمة مباشرة معه وهي بعد ذلك وراء فساد السلطة، بل وراء فساد أكثر المنظمات والمؤسسات .

أرى أنه من المفيد أن تؤخذ هذه الملاحظات مأخذ الجد والى حد بعيد فهي

فعلامن أبعاد الأزمة الحقيقية، لا في المسرح، بل في تفكير المسرحيين .

* * *

يوافق الدكتور رشدي محقاً في ذلك، على انه من الضروري أن يتحمل المجتمع بكامله المسئولية .

ثم ينطلق في تعليقه من القضية التي أثيرت حول الفكرة والفكر والرأي الخاص والرأي العام ، فيحتد وينحرف بالمناقشة إلى تجهيل مناقشيه ويتهمهم بعدم الفهم ، ويحاول بغير توفيق اللجوء إلى مراوحة لفظية بين الفكرة والفكر والرأي الخاص والرأي . وبذلك يشترك مع الأستاذ منه اكثر المنتدين في تهمة « عدم الفهم » هذه التي أحسب انه قد لام نفسه على التورط فيها لأنها أصبحت لغة قديمة وسلاحاً مفلولاً في النقاش ...

الاستاذ منه يرى ببساطة ان « الفكرة بذاتها هي جزء من الفكر ، وحين نتحدث عن الكل ، ينطبق هذا على الفكرة وعلى الرأي » ، و « تبقى المسألة في لعبة الألفاظ » .

ويتفق معه في ذلك اكثر المنتدين وقد تولى بعضهم الرد على كلام الدكتور رشدي ، يبدو انهم لم يفهموا جميعاً هذا الفرق بين الفكرة والفكر ، ولم يفهموا لماذا يصر الدكتور على ان تكون الفكرة دائماً مسخرة للدعاية » . من هؤلاء الاستاذ راجي عناية والاستاذ ممدوح عدوان والاستاذ صلاح عبد الصبور .

* * *

تناول الاستاذ راجي الموضوع من زاوية الجمهور ، ورأى ان الجدال حول أزمة النص المسرحي قد دار في ما وراء الستار الامامي للمسرح وأغفل جمهور المسرح . رأيه ان الانفتاح على جماهير أوسع والتفاعل معها سيبدلان معالم النشاط المسرحي الحالي ويسهمان في حل الأزمة .

الاستاذ عدوان وقف موقفاً خاصاً من تجربة الصديقي ، خالف فيه معظم من شهدوا مسرحية الصديقي .

رأى « أن التجربة غير كاملة وان الاستفادة من المقامات يعني الاستفادة من المادة التاريخية لم تكن ناضجة » .

كلمة الاستاذ رجاء النقاش الاخيرة كلمة تسوية ألح فيها على بعض ما يجب أن يوصى به بين التوصيات .

واختتم الدكتور رشدي بعـــد ذلك الجلسة .

* * *

الحكم في النهاية بالنسبة لهـــذا الجزء الذي علقت عليه يظل لصالح الندوة وليس عليها . لم تخل من العمومية والتنـاقض والاستطراد وعدم وضوح الافكار في اذهان المتكلمين في بعض الاحيان، ولم تحقق معنى الحوار الحقيقي في أحيان اخرى. كان بعض المنتدين يتكلمون من أفقهم الخاص، وبصرف النظر عن اتجاهات المناقشة . في ذهنهم مجموعة مقولات يودون طرحها وبأي ثمن. وقف بعض المنتدين ايضاً عند اشياء هامشية وألحوا عليها . غير ان النقاش في مجموعه كان يرسم معالم الندوة ويصل للقارىء او المستمع الخيوط. وكانت احاديث بعض السادة المنتـــدين مركزة ومكثفة تنم حقيقة عن رؤية واضحة وتعبر عن وجهـة نظر متميزة .

. . .

ان أزمة النص جزء من لزمة الثقافـــة لا يمكن تناولها بمعزل عنها وهي مرتبطة بمرحلة ضياع لم يتجاوزها بعـد المثقف العربي الذي يعيش ممزقاً بين الثقافتين الثقافة الموروثـة الغريبة زمانياً الى حد كبير، والثقافة العصرية المنسوخة الغريبة مكانياً .

واذا كانت كتابة النص المسرحي تحتـاج الى معاناة طويلة من خلال تجارب المسرحيين واحتكاك منغهم بالنتاج المسرحي العـالمي ، فانها تحتاج ايضاً واساساً الى ارتباط الكاتب ارتباطاً عضوياً ببيئته التي فيها يعيش ولها يكتب . ان الكاتب المعزول الذي لا يعيش قضايا أمته مكاناً وزمـاناً بكل مسارب نفسه، بكل زخم تفكيره، وبكل تضاعيف شعوره ، لن يقـدم الا مسرحاً هامشياً متعباً ينوء باللا أصالة ويعوزه التعامل مـع الحادثة وترسيخ الجذور في مشكلات البيئة .

يبقى بعد ذلك أن نشير الى أن كل التوصيات والأحاديث تظل عبثاً وقبض ريح وتمديداً للمشـكلة من الخارج إذا لم تتوفر لدى الكاتب الرغبـة الصـادقة في التفاعل الجدي الحيـاتي مع كل ما يحيط به ، وفي الدرس المتواصـل الاصيـــل المترهب للنتاج المسرحي . درس يجعـل تفاعله هذا أكمل وأصدق، وإذا لم تستعر في أعماقه رغبة في الخلق وفي الإبداع تحدد معالمها رؤية فنية فكرية وأخلاقية بالمعنى الكلي للكلمة لا بالمعنى الجزئي .

والقـارىء أو المشاهد بعد ذلك من وراء الكاتب ، يجد موقفه من خـلال العمل المنجز ، إما أن يجد فيه صورته ،

وكـانه ، وتمزقاته ومشاكله وتطلعاته ومنافذه ، فيتقبله ، وإما أن يرى فيـه التقليدية والتزييف والنقل والادعاء والمجاملة والخطابة فيسقطه .. أزمة النص من أزمة الكاتب والمسؤولية الاولى ملقـاة على عاتقـه .

ولنـدع حديث التخلف والتشتت والضحالة التي يغرق فيها مجتمعنا . الكاتب رائد والريادة مسؤولية ، وقد أسرفنا في محاولات تبرير ضعفه أو تراجعه ، وإذا لم تقف الطلائع على مستوى الرسالة فذلك أمر خطير .

وكيفما كان الأمر فأنا أرى ان وضع المسرح والنص المسرحي يدعو الى التفاؤل لا الى التشاؤم .. نحن على الدرب وبيننا عـدد من الكتاب الواعـين والموهوبين والمخلصين ، والوعي بدء السداد ، والمستقبل يبدو أشد إشراقاً .

النقد .. والدولة والمسرح

تعليق: حنا مينه

اذا كان المسرح يوفر للناس المتعة الفنية ، فان هذه المتعة تنطوي بدورها على معرفة ، ويكون هدف المسرح نشر المتعة والمعرفة كما يقول بريخت المسرحي الثوري الغد لعصرنا .

واحتفالنا بمهرجان المسرح في دمشق كل عام ، هو احتفاء بهذا الهدف العظيم ، واحتواء له وجعله اداة من أخطر أدوات نشر الثقافة بين الجماهير.

من أجل هذا احيي هذا المهرجان السنوي الفني المعرفي ، وابارك فكرته ورجاله وجميع العاملين والعاملات في حقله من فنيين واداريين ، واثني على تبني الدولة له ، واستزيدها ، برغم ان في هذا المهرجان ، تنظيماً وعروضاً ، نواقص طمحنا ، ولا نزال ، الى تداركها ، وفجوات نأمل ان تسد بالتهيئة المبكرة له ، وبتأليف لجنة مسئولة عنه ، وبزيادة المخصصات له ، لان الانفاق على هذه الاداة الثقافية الجماهيرية ، وعلى هذا اللقاء العربي الفني ، يظل قليلاً مهما يكثر ، وتظل الفائدة المجتناة منه اعظم من كل انفاق عليه .

ذلك ان هذه الفائدة لا تقف عند حدود المتعة والمعرفة بالنسبة لجمهور المسرح المتزايد عاماً بعد عام ، ولا عند حدود اللقاءات بين الفنانين العرب ، وتبادل الآراء والخبرات ، والاطلاع على أحدث المنجزات المسرحية العربية ، بل تتعداها الى ما يماثلها أهمية وخطورة ، وهو هذا الانتداء المسرحي بخاصة والانتداء الفكري بعامة ، خلال ندوة المهرجان المسرحية كل عام ، حيث يلتقي رجال المسرح والفكر العرب ، ليتناقشوا في المشكلات المسرحية نظراً وتطبيقاً ، نقاشاً عميقاً في اكثر جوانبه ، وغير عميق في بعض جوانبه ، لكنه جاد ، محصلته كبيرة كما تشهد وقائع الندوة لهذا العام ، التي كان لي حظ المشاركة فيها ، وصار لي دور في التعليق عليها

ولو أن الصحافة غطت وقائع هذه الندوة لكان في ذلك شهادة كافية على أهميتها ، ولكان الجمهور اقبل عليها بمثل اقباله على العروض المسرحية ، وكان في متابعته للنقاش فائدة اضافية ، غير ان هذا لم يحصل ، ولذلك اسوق شهادة الدكتور علي الراعي ، المفكر والناقد المصري الكبير ، الذي اعلن عقب اكثر من جلسة ، انه حضر ندوة مسرحية في طوكيو ، وندوة مسرحية في دلهي ، وندوات مسرحية في البلاد العربية وغير العربية ، ولم يكن مستوى النقاش فيها ،

فناً وفكراً ، بأرفع من مستوى هـذه الندوة .

ادخـل بعد هـذا في التعليـق على الموضوعين المخصصين لي من موضوعـات الندوة ، همـا النقد المسرحي ، والدولة والمسرح ؟

ففي الموضوع الأول تكلم عدد من المنتدين،منطلقين من أزمة النقد المسرحي التي هي ، كما قال رجـاء النقاش ، نفس أزمة النص ، بجانب محدد منها ، هـو مشكلة الحرية التي بدونها لا يمكن وضع اليد على مكمن العلة . وبين وساد رشدي الذي يرى أن النقد عندنا يقوم على مجموعة من الآراء الذاتية ، وتـأكيده على « ان العمل النقدي لا مجـال فيه على الاطلاق للتعبير عن آراء ذاتية للناقد » وبين وليد اخلاصي ورفيق الصبان ومحجوب العبدالله الذين اتهموا النقد بالعجز ، يتسع المجـال للنقاش ، ويتسع للتعليـق ، وإن كنت سأقتصد جداً في ذلك .

لنتعرف ، أولاً ، على صورة هـذا الناقـد المسرحي الذي نبحث عنه . ربما كان علـي الراعي ، في كلمته الموجزة ، افضل من رسم ملامحها . قال : « الناقد المسرحي نوع نادر بين الفنانين ، بل بين النقاد ، هو في تمامه مؤلف ومخرج وممثـل وفنان تشكيلي ومتفرج ذكي ، أي انـه رجل يعرف كل ما يدور على جانبي خشبة المسرح » وقدم مثلاً على هذا الناقد الكامل « اريك بنتلي » الذي يرى المسرح والحياة آلية تتدفق أمامه ، وتبدو رؤياه متحركة ديالكتيكية غير جامدة ، تحيط بالتاريخ والأدب والواقع .

ولنتوقف ، في هـذا التعريف ، عند عبارة الراعي التالية « الناقد نوع نادر بين الفنانين ، بل بين النقاد » . ان وصف الناقد بالفنان ، يعطينـا الشطر الآخر ، المكمل ، من الناقد العالم ، أي القيمتين الذاتية والموضوعية لعمـله النقدي ، المتحدتين والمتفاعلتين بشحنتين مـن الاحساس الشخصي والفهم العلمـي للأثر المنقود ، وبدونها لا يمكن صدور حكم ، أو لا وجود لحكم نقدي ، كائناً ما كان المنهج المتبع في النقد .

رشاد رشدي ينكر ذاتية الناقد ، يحذفها أو يصادرها لأنه في العودة إلى الكلام على الموضوع ، سيطرح السؤال بجدة : « النقد فن أم علم »؟ ويجيب بأنه علم ، لأن الفن ثابت — كما يستنتج — والعلم متغير ، وهذا حكم غير علمي، لأن الأشياء كلها غير ثابتة ، ولان النقد، حينما يصير علماً خالصاً ، تكون له قواعد العلم وقوانينه ، وفي هذه الحال يقتصر دور الناقد على تطبيق هذه القواعد والقوانين بحياد وبرودة قاتلتين وبميكانيكية مجانبة للفن وخانقة له .

حول هذه النقطة يسأل رفيق الصبان : « كيف يمكننا أن نميز بين الموضوعية والذاتية في النقد ؟لا يمكن للانسان الا أن يكون ذاتياً في أعماقه مهما حاول الموضوعية » ويؤكد فيصل اليامري : « لا يوجد ناقد موضوعي خالص ، ولا يوجد نقد موضوعي بدون ذاتية . ما نطالب به هو المنهج الموضوعي».

محور آخر للمناقشة يجتذب المنتدين : عجز النقد . هنا تتباين الاسباب . بعضها يضعنا امام جدار ، فوليد اخلاصي يرى « اننا شعب غير ناقد بالأصل ، ينتظر الآراء المنشورة او المذاعة ليكون رأياً في ما يحيط به من اعمال فنية او غير فنية» يضيف أن «الناقد يكرس الامية ويوزعها بالعدل على الناس . يقوم بنشر اميته لانه يملك حق التحرير في مجلة او الوقوف وراء « ميكروفون » . ورفيق الصبان يصدر حكماً مبرماً « النقد عاجز » لماذا ؟ لانه لم يستطع شيئاً تجاه المسرح التجاري . ولان النقد العربي في الوقت الحاضر تتقاذفه تيارات سياسية مختلفة واهواء وموضات». محبوب العبد الله ، من الكويت ، يحكم أيضاً بعجز النقد !

اما اننا شعب غير ناقد بالأصل فهو حكم أدلتـــه مفقودة . نحن شعب ككل الشعوب ، وله جميع مقوماتها . وبعيداً عن النظرة العرقية التي تضع الشعوب في « خانات » للذكاء وغير الذكاء فطرياً ، تبقى مسألة التذوق الفني مرتبطة بدرجة الثقافة ، وهذه محصلة ظروف وجهود لادخل فيها للفطرة ، والنقد الفني عملية ثقافية . اما امية النقاد العرب فقضية قابلة للنقاش ، وهذا الحكم فيها تشوبه النظرة النزقة ، كما تشوب نظرة رفيق الصبان

حول « التيارات السياسية » التي تتقاذف النقد العربي مزاجية غير « اكاديمية » ، لان النقد ، كأحد وجوه الفن ، لابد له من صلة بالسياسة، الا ان يكون المقصود هنا ،وهو الموجع « سياسة » بعينها ، مثل « الفكرة » بعينها التي ضاق بها بعض المنتدين فألمح ولم يوضح .

فوزي الكيالي ، وزير الثقافة ، أعطى حكم قيمة متقدم في الموضوع . رأى « ان الحياة الفنية الجيدة شرط أساسي لوجود نقد جيد » ضرب مثلاً « بركة من الماء لا يمكن أن ترى حوتاً ، ولابد لظهور الحوت من ان يكون هناك بحر » ، بمعنى آخر ، لا نقد مسرحي قبل حركة مسرحية ، ولا نقد أدبي قبل وجود الأدب ، وممدوح عدوان يتفق مع سعد الله ونوس حول الوضوح الفكري فهو ــ أي ممدوح ــ يلاحظ « كل ناقد لا ينطلق من موقف واضح هو ناقد متخبط»

ويأتي رجاء النقاش ليحدد اكثر ، فيربط ازمة النقد ــ مثل ازمة النص ــ بمشكلة الحرية ، ويستعير وصف « ونلي ولف » القائل « الناقد هو الذئب المنفرد الوحيد » ليؤكد وان على الناقد ان يقول الحقيقة الى درجة الافتراس ، ثم يستشهد رجاء بما وقع في مصر : احمد رشدي صالح شرع بسلسلة مقالات نقدية لمسرح توفيق الحكيم . وكجواب عليه ، ربما ، اهدي توفيق الحكيم وسام الدولة ، فاضطر الناقد الى السكوت . استشهد رجاء أيضاً بمسرحية « الحسين ثائراً وشهيداً » لعبد الرحمن الشرقاوي ، التي وقف رجال الدين ضدها فمنعت ، ولم يستطع النقاد الدفاع عنها . وأذكر أيضاً مسرحية « الباب المفتوح التي منعتها الرقابة لان فيها نقداً للسلطة ، ولأن موظفي الرقابة ، يؤثرون الراحة من «وجع الرأس» لمجرد ان ذلك يتراءى لهم في الوهم . قال أيضاً ان مجلة المسرح اغلقت مرة ، لان ناقداً كتب فيها مقالاً ضد مسرحية كانت تعجب الوزير .

هذه الامثلة ، الادلة ، وغيرها في هذا القطر او ذاك ، تربط مشكلة النقد ، كمشكلة التعبير ، بمناخ الحرية الضروري للنبت الفني وازدهاره ، غير أن الندوة لاحظت ، وطالبت بان يحال بين النقد وبين ادعيائه ، وان يكون للصحف الكبيرة نقاد مسرحيون متفرغون ، أو

لايسمح لمن لاعلاقة له بالنقد المسرحي ان يمارسه . وفي صيغة طريفة لهذه المسألةقال فيصل الياسري : « اذا ذهبت الى صحيفة وطلبت ان اكتب في الرياضة ، فهل تسمح لي ؟ ولكنها تسمح لاي انسان ان يمارس النقد الفني !. »

الدولة والمسرح :

هذا الموضوع تولى التمهيد له الدكتور علي الراعي ،الذي عايش مؤسسة المسرح منذ عشرات السنين .قصر كلامه على تجربة الدولة في حقل المسرح بمصر ، ومن خلال طرح الموضوع ،تكلم أسعد فضه عن تجربة المسرح القومي في سورية ، وعبد العزيز السريع عن تجربة الدولة مع المسرح في الكويت .

ونجد في لوحة علي الراعي اشياء مهمة جداً . بل يمكن توصيف كلامه بانه انذار للمحاولات الجارية لإخراج الدولة من هذا القطاع . يقول : « من السهل أن تجد عيوباً كثيرة لجهد الدولة في حقل المسرح ، وهذه العيوب قد ضخم فيها وجرى حولها صراخ وتهويل يحملان على الظن بان ثمة اناساً يضيقون بان تكون الدولة موجودة في حقل المسرح . ومن تجربتي الشخصية ، اعلم تماماً ان هناك من يضيقون بان توجد الدولة في حقل المسرح » .

هنا ايضاً ، القطاع العام والقطاع الخاص في صراع . ليسمع الذين يحسبون ان ثمة فناً للفن ، وان الجو الفني يمكن أن ينشأ ويتطور بمعزل عن جملةالظروف الثقافية التي تحدد دور الثقافة ، وفي خدمة من يجب أن تكون .

خمسة عشر عاماً مضت على تواجد الدولة في حقل المسرح في مصر . وعشرة اعوام انقضت على تواجد الدولة في حقل المسرح في سورية . عندنا كان تواجدها ضرورياً لنشوء الحركة المسرحية . قبلها كانت فرقة من الهواة، وافراد من العاملين في مسرح بدون مسرح ، على خشبةضيقة لإحدى دور السينما . وكان المفهوم المسرحي نفسه مفقوداً ، وقيمته الفنية بائسة ، تهريجية ، وفي اللوحة التي قدمها أسعد فضة، مدير المسرح القومي، شهادة على ذلك الواقع المؤلم . ثم جاءت الدولة وأسست كل شيء. جمعت العناصر المبعثرة من الممثلين والممثلات في مؤسسة المسرح.

انشأت مسرح قباني ، ثم مسرح الحمراء ، والتصاميم توضح الآن لمسرح الدولة الكبير وفي اطار هذا الجهد قام المسرح القومي ، والمسرح الجوال ، وصار لنا مخرجون، وفنيون ، وكتاب جادون .

طبعاً ليس لدينا من يتضايق من وجود الدولة في حقل المسرح ، ولا من يريد إخراجها منه ، لأن القطاع الخاص ، في هذا المجال ، لا شأن له ، مادام جمهور المسرح لم يصبح بعد مادة اقتصادية تثير شهية الاستحواذ ، غير ان وجود الدولة في حقل المسرح أصبح بحاجة الى وجود أكثر فعالية ، يشجع ويطور ويبث الدم في شرايين المسرح القومي التي تكاد تتصلب ،ويردفه بعناصر جديدة لاسبيل للحصول عليها إلا عن طريق انشاء معهد التمثيل الذي تهوّم فكرته في الاذهان منذ سنين .

ثم ان وجود الدولة في حقل المسرح في سورية ومصر واي قطر عربي ، يمكن تقديمه من خلال معطيات هذا الوجود التي حددها علي الراعي بما يلي :

- دخول الفكر العلمي الى حقل المسرح.
- توسيع رقعة المسرح فنياً . انشاء وتطوير فنون جديدة مثل الرقص الشعبي ، والبالية ، والسيرك ، ومسرح العرائس .
- استقبال الفرق العالمية .
- ايفاد الفرق المحلية الى الخارج .
- اتساع مفهوم المسرح وصلاته ،اذ كانت الصلة التقليدية بمسارح الغرب ، ايطاليا فرنسا اميركا ، لم يكن لدى البعض — الكلام للراعي — قدرة على الظن أن ثمة مسرحاً في الاتحاد السوفياتي ، وفن عرائس متقدماً في رومانيا ، ورقصاً شعبياً فنياً في بلغاريا .
- انتشار داخلي للمسرح في الأقاليم(المسرح الجوال الناشيء في سورية) .
- البحث في التراث المسرحي .
- طبع المسرحيات المحلية والمترجمة . (منشورات وزارة الثقافة واتحاد الكتاب العرب في سورية) وارتفاع عائدات الكتاب المسرحيين (في مصر ارتفع اجر توفيق الحكيم من ١٠٠ جنيه الى ٥٠٠ جنيه عن المسرحية الواحدة) .
- الاشتراك في المؤتمرات والندوات المسرحية العربية والعالمية (ندوة مهرجان المسرح في سورية) .
- تأثير وجود الدولة في القطاع العام على القطاع الخاص للمسرح .

ويلاحظ علي الراعي ان اشتباكات وتبادل شتائم ومقالات نارية وقعت بين القطاعين في مصر « انما القطاع الخاص تعلم درساً قاسياً من القطاع العام ، ان يلتفت الى أهمية المسرح ، الى اهمية النص والمخرج ، ويستعين بالكاتب وبممثلي القطاع العام ليقدم مسرحية ناجحة » .

ينتهي علي الراعي الى هذه النتيجة التي يمكن استخلاصها في سورية كما في مصر : « جهد الدولة في القطاع العام للمسرح قضية مسلم بها ، وبفضلها رسخت فكرة المسرح في وجدان الناس ، ووصلت الى الجماهير ، ومهما اعترض طريق المسرح من عقبات فلن تعود كما كنا في السابق . لن نعود لنبدأ من الصفر . لن نقول في المستقبل انتهت الحركة المسرحية وعلينا ان نحفر الصخر بأظافرنا كي نبني البناء . البناء قد بني ، والاساس رسخ ، والناس احتضنوا المسرح ، ومن غير الممكن القضاء على المسرح في البلاد العربية » .

المناقشة حول هذا الموضوع تتفق ، من حيث المبدأ ، على صحة كل ما قاله الراعي . والكلام ، بعد ذلك يدور في اطار الحرص على وجود القطاع العام المسرحي وتنميته ، وفي اطار الاشفاق عليه من الهبوط ، في المناقشة مع القطاع الخاص ، الى مستوى هذا الأخير . راجي عنايت يرى « ان التيار الكهربائي الذي كان يشحن الحركة المسرحية انقطع. وليست الوسيلة الى تلافي ذلك ان ندخل في مناقشته مع القطاع الخاص بمنطق القطاع الخاص نفسه وعلى ارضه . اي ان نلجأ في العروض المسرحية الى نفس المحسنات البديعية التي لجأ اليها مسرح القطاع الخاص (التجاري) وان تتضمن العروض الرقصات والاغاني وعناصر الجذب الاخرى ومن ضمنها الاغواء الجنسي » ويؤكد راجي « ان مسارح الدولة جأت بالفعل الى نفس التركيبة التي عاش عليها القطاع الخاص من حيث اللعب بالجنس والاضحاك الرخيص الخ » .

رشاد رشدي يلمس جانباً آخر من

علة ارتباك مسرح القطاع العام : عدم الاستقرار في هيئة هذه المسارح . ست قيادات لمؤسسة مسارح الدولة في ثلاث سنوات . وكلما استبدل رئيس بآخر تغير النظام والعروض. ما العمل لتكون مؤسسة مسرحية لا يتغير نظامها ونشاطها بتغير رئيسها ؟

خطوط أخرى في اللوحة ، للتعميق ، يضيفها رجاء النقاش

دخول الدولة حقل المسرح كان ثورة مسرحية بحق ولولا هذه النظرة الايجابية لكان علينا أن ننتهي إلى ضرورة القضاء على دور القطـاع العام في الحياة المسرحية والدعوة الى ابتعاد الدولة عن النشاط المسرحي ، لأنه ، ظاهرياً ، كثير الاسواء . وهو يدعو الى المرونة ، والتصحيح في اشراف الدولة ، والحد من النزعة الترفيهية . ثم يصوغ رأيه في هذه العبارة ، الفن المرتفع جداً والفن الهابط جداً ، نظريتان متناقضتان في مسارح الدولة » ويشكو من أن الحركة المسرحية في ميدان القطاع العام تمضي بلا عقل ولا فكر ، فالمسرحية الناجحة التي بالامكان عرضها شهوراً طويلة ، تعرض شهراً أو شهرين وترفع ، ومرد هذا ان في عقل وضمير القطاع العام شيئاً يعطل النجاح » .

بهذا يلتقي رجاء النقاش مع علي الراعي « بعضهم يريد تعطيل دور القطاع العام في المسرح » يقول الراعي .. « القطاع العام المسرحي يعطل نفسه » يقول رجاء النقاش ، وما من شك أن كلا الخطرين قائم . بل ان تعطيل وجود الدولة في القطاع العام من داخل هذا القطاع ـ كما من داخل قطاعات عامة اخرى ، أشد خطراً ، ذلك أن تفشيل التجربة ، أو التقليل من نجاحها ، مسؤول عنه قصور التطبيق من الداخل بأكثر مما هو مسؤول عنه الهجوم عليها من الخارج ، ويضرب رجاء النقاش مثلين على ذلك : اولهما ان بعض الوزراء يعطون تصاريح لكبار الفنانين في القطاع العام لترك عملهم والذهاب لإنجاح مسرحية للقطاع الخاص . وثانيها ان أجر الممثل في القطاع العام هو عشر أجر الممثل في القطاع الخاص ، وهذا هو السبب في هجرة الفنانين من القطاع العام الى القطاع الخاص

والسؤال : ألا يشبه هذا الذي يجري في القطاع العام للمسرح ، بعض ما يجري في القطاع العام لبقية المرافق ؟

وتحتدم المناقشــة ، متميزة بوضع الأشياء في الضوء .

رفيق الصبان يجزم : « المسرح الآن يجتاز مرحلة لا يمكن أن نتصور فيها انه يقف على قدميه دون مساعدة الدولة وبغير دعم مادي كبير » وهو يختلف مع علي الراعي حول نظرة الاحترام للفنان : من الذي أسبغها عليه ، وجود الدولة في قطاع المسرح ، أم دراسته الأكاديمية ؟ رفيق مغرم بقولة « الأكاديمية » هذه ، ويغالي أحياناً الى درجة مصادرة الألوان باستثناء الأبيض والاسود . الاكاديمية هي النجاح ، وهي اللون الابيض ، وانتفاء « الاكاديمية » هو الفشل ، وهو اللون الاسود ، ولا وسط بينهما عنده تقريباً . غير أن الطيب الصديقي يقول : « مصيبة المسرح العربي هي النظرة الاكاديمية المحنطة » ويشرح فيصل الياسري هذه المصيبة بالدراسة الجامعية المسرحية « التي لم تتجاوز مسرح شوقي وأباظة وتيمور وباكثير والحكيم .. »

ولكي نبحث اشياءنا ، نحن ايضاً ، يستأنف هاني الروماني الكلام على الحركة المسرحية في سورية وعلاقتها بالدولة . يقول « التجربة المسرحية في سورية من التجارب النادرة في العالم ، القائمة حتى الآن على المبادرات الفردية » « وان الدور الذي قام به المسرح القومي هو تقديم الاعمال المترجمة ، وقد جمد الحركة المسرحية » ويدافع اسعد فضة « المسرح القومي هو الحركة المسرحية الوحيدة منذ الستينات » ويدعم دفاعه بان هذه الحركة بدأت من الصفر ، بينما يرى وفيق الصبان « ان اشراف الدولة على المسرح اوصلنا الى الجدار » ويرى وليد اخلاصي « ان الدولة الممثلة في وزارة الثقافة عجزت عن تنمية الحركة المسرحية في المحافظات » ويسهب في شرح الوضع المالي السيء لمسرح الشعب في حلب .

ومرة اخرى تقع تعميات ومبالغات . لقد قصر المسرح القومي في دوره . لم يقدم نصوصاً محلية ناجحة ، وربما كان في التعريف بالمسرحيات العالمية ، مأخوذاً بفخامة الاسماء وشهرة المسرحيات ، مثل

«الملك لير» وغيرها، لكن المسرح القومي ادى خدمات للحركة المسرحيـــة ، في عروض أخرى ، عربية أو عالمية ، ومن المبالغة ، ان لم نقل التجني ، القول بأن « اشراف الدولة على المسرح اوصلنا الى الجدار » ولئن كان المسرح القومي جمد ، أو لم يطور ، الحركة المسرحية ، فان لذلك اسباباً منها ضعف الامكانات ، والمادية بخاصة ، وعدم وجود معهد للتمثيل ، يرفد الحركة المسرحية بعناصر جديدة ، مثل العنصر النسائي .

أخيراً يتكلم كامل القدمي على المسرح المدرسي ، والفت النظر الى كلمته المهمة في الندوة ، ويطالب بهاء طاهر بأن « تكون في كل بلد قيادة عليا مسرحية تشرف على المسرح العام والخاص » وينادي أكثر المنتدين بوقف تشجيع المسرح التجاري من قبل الدولة ، سواء بمساعدة الفرق او اذاعة المسرحيات الرخيصة في التلفزيون والاذاعة لأنها تفسد الذوق العام .

وتضمنت التوصيات الكثير من المطالب المدروسة والمعقولة ، ويبقى المهم تنفيذها، وهذا يتحمل المسرحيون ، كما تتحمل الدولة مسؤوليته مثل عدم نسيان هذه التوصيات والسعي في كل المجالات ، وخاصة في مجال النهوض المسرحي ، لحمل الدولة على تقدير اثر المسرح في حياتنا الثقافية ، وحملها ، بالتالي ، على تنفيذ التوصيات .أو معظمها على الاقل .

وقائع ندوة مهرجان دمشق الرابع للفنون المسرحية
المنعقدة في دمشق – المتحف الوطني – القاعة الشامية

اليوم الأول السبت ٢٧ /٥/١٩٧٢

وزير الثقافة :
مهرجان شامل للمسرح لا يتحقق بإرادة قطر واحد.
كي يكون المهرجان عربيًا يجب تضافر جهود الحكومات والهيئات العربيّة

— ماهي الثقافة العربية الجديدة : هل هي الثقافة السلفية الموروثة أم هي الثقافة العصرية المنقولة ؟

— هل استطاع المثقفون العرب أن يكونوا مسرحًا عربيًا له خصائصه وميزاته ، مسرحًا قادرًا على أداء دوره بين جماهيرنا ؟

— ماهي سلبيات العمل الرسمي وايجابياته وماهي سلبيات المؤسسات الخاصة وايجابياتها ؟

— بعض المثقفين يعتقد ان المسرح بدأ يتخلف وينحدر .

وقائع ندوة المسرح

كلمة الافتتاح

أديب اللجمي :

أيها الأخوات والاخوة ، في نطاق مهرجان دمشق الرابع للفنون المسرحية ، تعقد ندوة عن المسرح العربي اعتباراً من هذه الأمسية ، وتستمر حتى مساء الأربعاء المقبل .

أولاً باسم اللجنة العليا لمهرجان دمشق الرابع للفنون المسرحية نرحب بجميع الاخوان والأخوات العرب الذين شاركوا في هذا المهرجان ، تمثيلا ، وأداءً ، أو حضوراً ، أو مشاركة ثقافية فكرية في مهرجان دمشق الذي أريدَ له منذ البدء ان يكون مهرجاناً عربياً ويراد له أن يستمر مهرجاناً عربياً في هــذه السنة والسنوات المقبلة . واسمحوا لي ان اقدم السيد الأستاذ فوزي الكيالي وزير الثقافة والارشاد القومي رئيس اللجنة العليا لمهرجان دمشق الرابع للفنون المسرحية ليفتتح هذه الندوة .

وزير الثقافة :

أيها السيدات والسادة ، باسم اللجنة العليا لمهرجان دمشق الرابع للفنون المسرحية أرحب بكم أجمل ترحيب ، في مدينتكم ، مدينة دمشق الخالدة ، التي شاءت ان تقيم مهرجاناً للفنون المسرحية منذ أربع سنوات ، وحافظت على عهدها معكم خلال السنوات الأربع الماضية ، فأقامت في كل سنة مهرجاناً كان يمتد لمدة شهر كامل ، وسيمتد خلال هذا العام لمدة أربعين يوماً ، هذه التظاهرة الثقافية العربية التي نحن نعرف بعض مالها والكثير ما عليها ، موضوعة جملة وتفصيلاً بين ايديكم أنتم ـ اعضاء اللجنة الفكرية ـ لتناقشوها ولتقيّموا ما يجري في هذا المهرجان لتصوّبوا الخطأ إن امكن ، ولتستكثروا من الخير والصواب ما استطعتم .

أنا أعرف أن عدداً كبيراً من الإخوة الذين دعوا إلى الاشتراك في هذه الندوة لم تتح لهم الفرصة لكي يتابعوا أعمال المهرجان الذي يُدعون اليوم لتقييم أعماله، وأبسط دواعي المنطق تستدعي منا ـ لو أحسنّا تنظيم المهرجان ـ بل لو توفرت لدينا الامكانات المادية التي تساعدنا على أن نحسن التنظيم . أبسط دواعي المنطق، كانت تقتضي منا أن ندعو الإخوة أعضاء اللجنة الفكرية منذ مطلع الشهر لكي يتابعوا أعمال المهرجان ، عملاً بعد عمل، حتى يتمكنوا في مثل هذه الندوة ، من أن يقولوا رأيهم مستنداً إلى تجربة معينة، وإلى وقائع عاشوها ، ولمسوها، مستندين إلى الحوار الذي أقاموه مع أعضاء الفرق التمثيلية المختلفة التي جاءت وساهمت في مهرجان دمشق ؛ بل نحن كنا نطمح إلى أكثر من ذلك ، كنا نطمح إلى أن تتمكن كل فرقة من هذه الفرق العربية التي أمّت دمشق ، من أقصى المغرب إلى أدنى المشرق ، كنا نطمح إلى أن نتيح لكل فرد من أفراد تلك الفرق أن تحضر مجموع العروض لتكون الفائدة من هذا المهرجان أكبر وأشمل ، وستجدون الكثير مما يمكن أن تقولوه حول النقص في التنظيم ، وحول القصور في الوصول إلى اهداف المهرجان . نحن نقرّ ذلك

سلفاً ، ونعترف به معكم ولكنني أرجو ان أنبه إلى حقيقة معينة هي ان مهرجاناً عربياً ، على هذا القدر من الاتساع والشمول، لايمكن أن يتحقق بارادة قطر عربي واحد ، هذه حقيقة أولية يجب ان ندركها بشكل جيد . هذا المهرجان لكي يكون عربياً ، بالسعة والشمول المطلوبين لا بد من ان تتضافر جهود الحكومات العربية ، والهيئات العربية المعنية بشؤون الثقافة والمسرح لتقيمه ، ولتوفر مثل هذه الإمكانيات التي لابد منها فيما لو أريد لهذا المهرجان ان يبلغ مداه ، وان يحقق كل الأهداف التي نطمح إلى تحقيقها من ورائه .

أقول إن هنالك جوانب كثيرة يمكنكم ان تتحدثوا عنها تمثل قصوراً في التنظيم أو قصوراً في التموين ، ولكنني أحب ان الفت أنظار الاخوة الى نواح ايجابية تتحقق من خلال هذا المهرجان الذي يقام سنة بعد سنة . تتحقق بادارة القائمين على المهرجان وبغير ارادتهم أحياناً . وهذه النواحي الايجابية أكبر ما فيها ، واعظم ما فيها ، يتمثل في هذا اللقاء الذي يتحقق كل عام مرة بين عدد كبير من المعنيين بشؤون المسرح ، ومن العاملين في حقله وفي مجاله . واذكر انني كنت أناقش موضوع المهرجان مع أحد الاخوة العرب الذين أمّوا دمشق في هذا العام ، وهو واحد ممن دعوا لحضور هذه اللجنة ، قال لي اريد ان اقول كلمة حول المهرجان أرجو ان تنقلها عني الى أعضاء اللجنة الفكرية ، وهي ان هذا اللقاء وهذا المهرجان يحققان في الواقع نتائج ما كان بامكان عشر سفارات عربية أن تحققها عن طريق العمل الرسمي .

الفكرة في حد ذاتها صحيحة وبناءة وخيّرة ، وجديرة بأن تُساند من جميع الذين يهمهم أن يقوم لقاء أوسع بين جماهير الأمة العربية ، وبين من يقود قضايا الثقافة والفكر فيها على وجه الخصوص . هذه الفكرة تحتاج الى مزيد من المساندة والدعم . تحتاج ان تُنقلَ أصداؤها ، أصداء المهرجان ، وإيجابياته ، الى كل عربي إن امكن في مختلف

الاقطار العربية ، وان نجد مهرجانات من ألوان مختلفة أو تمس ألواناً مختلفة من ألوان النشاط الثقافي في الوطن العربي . هـذا النشاط الذي يجب أن يهدف باستمرار الى خلق ثقافة عربية تمتاز بميزتين أساسيتين ، الأصالة والتحديث ، طموحاً الى خلق انسان عربي جديد ؛ انسان له هويته الواضحة البيّنة ؛ هويته العربية التي ترتكز على معطيات الحضارة العربية خلال التاريخ ، وترتكز في الوقت نفسه على معطيات الحضارة العصرية التي تساعد هذا المواطن العربي على أن يستوعب منجزات هذه الحضارة الحديثة ، وان ينهض بالتبعات الكبيرة الشاقة الملقاة على عاتقه باعتباره فرداً من أمة تواجه أخطاراً من ألوان شتى ، اعظمها خطران ، الخطر الحضاري الذي يتحدى الامم المتخلفة جميعاً بما فيها الامة العربية . والخطر الثاني خطر الغزو الاستعماري الاستيطاني الصهيوني مدعوماًبقوى الامبريالية العالمية. أعتقد ان انساناً جديداً لا يمكن تكوينه بحال منَ الاحوال الا بطريق ثقافة جديدة .

ما هي هذه الثقافةالعربية الجديدة؟.. هل هي الثقافة الموروثة . الثقافةالسلفية ، الغريبة إلى حد كبير زمانياً ؟ هل هي الثقافة العصرية المنقولة ، الغريبة الى حد كبير مكانيا؟ أعتقد أن هذه الثقافةالعربية التي نطمح ويجب أن نطمح إلى ايجادها وتحديد معالمها ليست هي الثقافة السلفية، وليست هي الثقافة العصرية المنسوجة ، وانما هي ثقافة من نوع جديد ، تأخذ خير ما في تراثنا الحضاري ، وتستطيع أن تعزل البذور الحية في هذا التراث عن القشور الميتة ، كما تأخذ خير ما في الثقافة المعاصرة ، التي تستطيع إذا ما زُرعت في هذه الأرض ، في هذه التربة بالذات ، في أرض الوطن العـربي ، أن تـُنبت وأن تـُزهر وأن تثمر ثمراً طيباً يستسيغه ويقبل عليه ويهضمه أبناء هذه الأمة . إذا كان الأمر كذلك ، فما هو العمل في مجال المسرح ؟ تعلمون ، وبالرغم من كل مايمكن أن يقال عن التاريخ العربي ، وعن وجود إرهاصات في الحضارة العربية ، والثقافة العربيـة ، أن المسرح لون من الوان الثقافة الذي لم يكن معروفاً.

جيداً في الماضي بالنسبة لامتنا ؛ هو إلى حد كبير طارىء ومستحدث ـ وأنا أدلي بوجهة نظر ليس أكثر . وقد بدأت أمتنا المساهمة في هذا المجال منذ عشرات السنين ، واستطاعت عن طريق الاقتباس ، وعن طريق النقل ، وعن طريق الاستفادة من تجارب سبقت لأمم متعددة ، أن تسهم في هذا المجال باسهامات لا تزال موضع دراسة وتقـــويم . ولكن هل استطاع المثقفون العرب حتى الآن أن يكونوا مسرحاً عربياً له خصائصه ومميزاته، قادراً على أن يقوم بدوره في صنع هذا الانسان الذي تحدثت عن الحاجة الملحة الى خلقه ؟ هل استطعنا أن نكون حتى الآن مسرحاً عربياً ؟.. إذا كنا قد فعلنا ذلك فلا بد أن هذا المسرح العربي أصبح قادراً على أن يؤدي دوره بين جماهيرنا تثقيفاً وتوعية ومعالجة لقضايانا النوعية بمقـــدار ما نحتاج وبمقدار ما تشعر جماهيرنا بالحاجة الى مثل هذه المؤسسة الثقافية التي تستطيع أن تلعب دوراً خاصاً في ظروف أمتنا الراهنة .

أنا اعتقد انا لم نستطع بعد أن نكون مثل هـذا المسرح . اعتقـد أن هنالك علامات على الطريق، بدأت تظهر، ويمكن الانطلاق منها الى تحقيق مثل هذا الهدف الكبير . كيف نفعل ذلك ؟ ما هي المقومات التي تقف في طريقنا ؟ ما هي أوجه القصور ؟ وما هي العلامات المشجعة ، العلامات الايجابية على الطريق؟ هذا ما اعتقد أن على اللجنة أن تجيب عنه في أحاديثها ومناقشاتها المقبلة .

شيء آخر ، في بلادنا توجد مؤسسات رسمية تقوم بتنشيط العمـــل المسرحي ورعايته . وهنالك مؤسسات خاصة ، تعمل في هذا المجال ، ما هو دور كل منها؟ ما هي العلاقة القائمة بين هذه المؤسسات المختلفة ؟. وكيف يجب أن تكون ؟.. ما هي سلبيات المؤسسات الخاصة وما هي ايجابياتها ؟.. كيف نستطيع أن نقيم علاقات جيدة بين هذه المؤسسات؟علاقات تقوم على التعاون والمساندة لاضمن القطر الواحد، وانما ضمن الاقطار العربية المختلفة؛ هذا سؤال آخر أعتقد أن الإخوة اعضاء

اللجنة الفكرية لابد من أن يولوه شيئاً من عنايتهم .

يلاحظ عدد من المثقفين أن العمل المسرحي بدأ يتخلف أو ينحدر قليلاً خلال السنتين الماضيتين ، تأليفاً وأداء ، هل لذلك اسباب واضحة ، اسباب عامة تتعلق بأوضاع الأمة ، أو اسباب خاصة تتعلق بأوضاع المسرح نفسه . هذا سؤال ايضاً أعتقد ان من الخير ان نواجهه وأن نحاول الإجابة عليه ، لعلنا نستطيع في السنوات المقبلة ان نشهد مرحلة من مراحل الانطلاق والتقدم بالنسبة للمسرح العربي . لا أريد ان استبق الأمور ، وكل ما ذكرت حول العمل المسرحي ، والمسرح العربي ، ومهمات هذا المسرح ، هي وجهات نظر خاصة ، وأرجو ان تغفروا لي انني أدليت بها قبل ان تبدأ اللجنة الفكرية عملها في هذا المجال . ومرة اخرى ارجو لكم جميعاً الإقامة الطيبة في مدينتكم دمشق ، وأشكركم على تلبيتكم دعوة اللجنة العليا للمهرجان لحضور هذه الندوة متمنياً لندوتكم كل التوفيق والنجاح في خدمة قضايانا الثقافية العربية ، وفي خدمة المسرح العربي ، وشكراً .

أديب اللجمي :

ستناقش الندوة بعض الموضوعات الخاصة بالمسرح العربي ، وقد وجهت الدعوة من قبل اللجنة العليا للمهرجان الى عدد من الأخوة المثقفين والمسرحيين في الوطن العربي ولبى الدعوة من :

— جمهورية مصر العربية :
الدكتور رشاد رشدي
» علي الراعي
الأستاذ صلاح عبدالصبور
» بهاء طاهر
» رجاء النقاش
» راجي عنايت

— العراق :
الأستاذ يوسف العاني

— الكويت :
الأستاذ عبدالعزيز سريع
» محبوب العبدالله

— المغرب :
الأستاذ الطيب الصديقي

— لبنان :
الدكتور محمد يوسف نجم
الأستاذ انطوان ملتقى
» عصام محفوظ
» جلال خوري

ونحن ننتظر قدوم الوفد اللبناني أو الأخوة المشاركين في الندوة من لبنان بين ساعة وأخرى . أما المشاركون في الندوة من القطر العربي السوري فهم ، السادة :

الأستاذ فوزي الكيالي ،
وزير الثقافة والارشاد القومي
الأستاذ مصطفى الحلاج ،
وزير الاقتصاد والتجارة الخارجية
الأستاذ أديب النحوي ،
وزير العدل
الأستاذ أديب اللجمي ،
معاون وزير الثقافة والارشاد القومي
الأستاذ صدقي اسماعيل
الدكتور غسان المالح
الأستاذ حنا مينه
« سعدالله ونوس
« علي عقلة عرسان : مدير المسارح والموسيقى بوزارة الثقافة والارشاد القومي
الأستاذ أسعد فضة :
مدير المسرح القومي
الأستاذ هاني الروماني
« وليد اخلاصي
الدكتور رفيق الصبان : (ما نزال نعتبر الدكتور رفيق الصبان من القطر العربي السوري مسرحاً وفناً وثقافة)
الأستاذ حسيب الكيالي
« فيصل الياسري
« محمد كامل قدسي ،
مدير المسرح المدرسي بوزارة التربية
الأستاذ احمد قنوع
« ممدوح عدوان

د. رشاد رشدي ،

ــ أقدم إليكم فيما يلي مقترحات حول الموضوعات التي سيصار إلى معالجتها ومناقشتها في الأيام المقبلة ، أعني يوم غد الأحد ، وحتى يوم الأربعاء الذي يليه .

غداً الأحد يُصار إلى مناقشة الموضوع الأول من موضوعات الندوة . وهو : « أزمة النص المسرحي » ، ويوم الاثنين في الساعة العاشرة وحتى الثالثة عشرة يُناقش موضوعان متكاملان وهما : « دور المؤسسات المسرحية الرسمية » والموضوع الآخر « المسرح الخاص التجاري والمشكلات التي يطرحها » . يوم الثلاثاء أيضاً في الساعة العاشرة صباحاً وفي المكان ذاته هنا مناقشة الموضوع التالي « هل تستطيع المؤسسات المسرحية العربية التعاون مع بعضها لايجاد حلول مشتركة ،

وعملية، وكيف السبيل إلى هذا التعاون»

ويوم الأربعاء في الساعة العاشرة أيضاً «تقويم لتجربة المهرجان السنوي للمسرح العربي بدمشق» . ويركز بصورة خاصة على مهرجان هذه السنة، على أن ذلك لن يمنعنا من القيام بعملية تقويم عامة شاملة لهذه المهرجانات الأربعة التي نظّمت حتى الآن . وفي المساء من اليوم ذاته الأربعاء في الساعة السادسة، يصار إلى اعلان وقراءة توصيات الندوة واختتامها .

إذا كان الاخوان المسهمون في الندوة موافقين على مشروع هذه الموضوعات أو في نية أحدهم أو بعضهم إضافة شيء، أو حذف شيء، فلهم ملء الحق في ذلك؛ لأنهم هم المنتدون، وعليهم تقع مسؤولية المناقشة، وبالتالي نتائج المناقشة، فإذا كنتم توافقون على مشروع الموضوعات، إذا وجدت ملاحظة بالأحرى يمكن رفع الأيدي .

(بعض المشتركين في الندوة يدلون باقتراحات لتضمينها جدول الأعمال) .

أديب اللجمي :

دون أن أتدخل في المقترحات الواردة يخيل إلي أن بعض هذه المقترحات موجودة في صلب الموضوعات التي ستعالج، ويمكن أثناء معالجة موضوع من هذه الموضوعات أن يفجر في هذه الاتجاهات، لأن المسرح الخاص التجاري يطرح بالبداهة موضوع الجمهور الذي أشار إليه الدكتور رفيق الصبان وما إذا كان المسرح، بمعنى ما، هو المسرح الذي ينبغي أن يكون جماهيرياً أو غير جماهيري ثم قصة الزمن، والزمن المخصص لهذه الندوة في تقدير الكثيرين هو زمن طويل، ومع ذلك إذا كنتم تعتبرون أن هذه ندوة مفتوحة ويمكن أن تمتد حتى يوم الخميس فلا مانع أبداً، ثم إذا كنتم تودون التصدي لموضوعات أخرى، فليس هنالك ما يحول أو ما يمنع، إلا ان ذلك ينبغي — وهذه نقطة أتصور أنها هامة — أن يكون هنالك نوع من الاعداد المسبق والجيد لكل موضوع من هذه الموضوعات لكي تتحول المناقشات إلى مناقشات مفيدة ومجدية ،

وأن يكون هذا النقاش أيضاً حين يُنشر يوماً ما — وينبغي أن يُنشر ، أن يكون مقدماً وجهات نظر فيها جدة وطرافة للجمهور . فإذا كنتم ترون أن موضوع وصول المسرح إلى قطاعات كبيرة من الجمهور أو من الجماهير ، وموضوع التجارب الجديدة في المسرح العربي جديرة بالمعالجة .. فلتعالج لكنني أتصور ان مهرجان العام الماضي كان يدور حول المسرح الطليعي بصورة خاصة وأتصور بأن التجارب الجديدة في المسرح العربي قد عولجت في السنة الماضية أيضاً . نحن نريد أشياء لم تعالج من قبل .

(بعض السادة المنتدين يدلون أيضاً ببعض الاقتراحات لجدول الأعمال) .

أديب اللجمي :

هناك اذن اقتراحات بتخصيص جلسة أو ما يشبه جلسة لاثارة موضوعات عامة وأتصور أن عملية هذه الجلسة التي ستخصص لتقويم مهرجان الفنون المسرحيـــة ، والمهرجانات التي جرت حتى الآن ، هي مناسبة بالضبط لاثارة مختلف الموضوعات والمشكلات التي طُرحت وتطرح وما تزال موجودة في أذهان الاخوان سواء جماهيرية المسرح ، أو مشكلة المسرح الطليعي ، أو التجارب الجديدة في المسرح، أو قضايا اخرى كثيرة تمخضت عنها تجارب مشخّصة قمنا بها واجريناها خلال هذه المرات الاربع من مهرجان دمشق للفنون المسرحية . فاذا أردتم أن تخصص جلسة خاصة تكون لموضوعات متفرقة ، فهذا ممكن . وفي هذه الحالة ، يمكن أن يكون الخميس عندئذ ميداناً لمثل هذه الجلسة أو ان يكون الاربعاء بعد الظهر مجالاً لهذه الجلسة ، ثم تقرأ التوصيات صباح الخميس أو تركز وتذاع وتعلن على الجمهور .

(اقتراح لممدوح عدوان حول وجود فرق خاصة وجيدة، وهي ليست تجارية ولا رسمية).

أديب اللجمي :

يمكن أن يدرج الموضوع في باب المسرح الخاص بتعبيره العام ، أي سواء بلونه التجاري وغير التجاري .

هل هناك ملاحظات اخرى ...؟

(بعض المقترحات) ...

أديب اللجمي :

أنا أقترح اقتراحاً عملياً هو أن نشكل لجنة من ثلاثة اشخاص تصوغ عندئذ هذه الموضوعات صباح غد الاحد لنبدأ العمل والمناقشات بعد ظهر الغد . اذا كنتم موافقين على هـذا فيمكن أن نقترح الدكتور رشاد رشدي والاستاذ يوسف العاني والدكتور علي الراعي والاستاذ عبد العزيز سريع وأحد الاخوان هنا من القطر لعملية اعطاء الصيغة النهائيـة للموضوعات التي ستعالج اثناء الندوة . فهـل انتم موافقون . اذا كان كذلك فالدكتور رشاد رشدي والدكتور علي الراعي والدكتور رفيق الصبان والاستاذ عبد العزيز سريع .

استاذ يوسف العاني لقاء صغير مع الاخوان غداً صباحاً في أي وقت من الأوقات التي تختارها انت . ونحن مبدئياً نثبت اسمك ، ربما تتمكن .

أيضاً فيما يخص العمل في المناقشات ، في تقديرنا او اقتراحنا ، لكل جلسة من جلسات هذه الندوة يديرها أخ من الاخوان المشاركين بها من قطر من اقطار العروبة المشاركة في هذه الندوة . ثانياً بما أننا لم نتلق بحوثـاً مكتوبة عن أي موضوع من موضوعات هـذه الندوة فقد اصبح لزاماً علينا أن نبتدىء المناقشات لكل موضوع بالتمهيد للموضوع ، وبذلك لابد من أن يمهد احد الاخوان المسهمين للموضوع المطروح بكلمة مركزة مكثفة ، ثم يبدأ عندئذ النقاش ، اذا أقررتم هذا نتفق غداً صباحاً على تسمية وتحديد من قبل هـذه اللجنة للأشخاص او الاخوان الذين سيتولى كل منهم ادارة جلسة من جلسات هـذه الندوة وتحديد الاخوان الذين ينبغي لهم أن يمهدوا للمناقشات عن كل موضوع من موضوعاتها .

بصورة عامة مبدئياً يحسن ـ كملاحظات عامة أيضاً ـ لكي تكون ندوتنا فعلاً مجدية ألا تخرج المناقشات عن الموضوع المطروح على البحث لكي يستوفى كاملاً ويحلل من جوانبه المختلفة ، ويصار الى الحصول على اكبر جدوى ممكنة بحق هذا الموضوع المناقش .

ثانياً ، ولأن عدد الاخوان المسهمين في الندوة هو عدد لابأس به ، فربما كان من الأفضل ألا تزيد عن عشر دقائق مدة اسهام كل أخ من الاخوان في المناقشة ، لكي يتاح لجميع الآخرين الذين يريدون المشاركة في المناقشة أن يشاركوا . ثم ان حق المشاركة في المناقشات تقتصر على المسهمين في الندوة ، اما حضور المناقشات والاستماع اليها فمن حق الجميع . وسيصار الى استخلاص الأفكار الرئيسية التي يتوصل اليها المشاركون في الندوة في نهاية مناقشة كل موضوع . لكي تستخلص فيما بعد وتركز في التوصيات التي تريد أن تضعها الندوة . وأخيراً فان جميع وقائع هذه الندوة ، وجميع المناقشات التي ستتم فيها سيصار الى تسجيلها ثم بالتالي نقلها ونشرها في عدد خاص من مجلة «المعرفة» ونأمل ان يتم ذلك عقب الندوة مباشرة أي في الشهر الذي يلي مباشرة انهاء هذه الندوة . اذا كنتم أيضاً موافقين على هذا، فموعد الاجتماع الأول للندوة غداً في الساعة السادسة بعد الظهر ، في هذا المكان في القاعة الشامية . أما لقاؤنا مع الاخوان أعضاء اللجنة الفرعية من أجل تنسيق وتنقيح الموضوعات فسوف نتفق عليه الآن بعد ان ننتهي . شكراً .

اليوم الثاني الأحد ٢٨ / ٥ / ١٩٧٢

أزمة النص والنقد المسرحيين

- نقادنا يفتقرون إلى الدراسة الشاملة العميقة للتقاليد الفنية ولطبيعة الفن .

د. رشاد رشدي

- أزمة النص مرتبطة بأزمة فكر عام وأزمة التعبير الفني .

جلال خوري

- المسرح القومي هو الحركة المسرحية الرسمية الوحيدة في القطر السوري منذ الستينيات .

أسعد فضة

- نلاحظ في معظم النتاج المسرحي العربي تخلخلاً ومحاولة لقول نصف الحقيقة .

سعد الله ونوس

- أود أن أذكر تجربتنا المؤسفة مع بريخت عندما قدمناه على مسارحنا

وليد إخلاصي

د. رشاد رشدي :

يسرني ان ابدأ المناقشة في موضوع الليلة ، وهو موضوع « ازمة النص والنقد المسرحين » .

وقد اتفقت اللجنة الفرعية المشكلة بناء على إرادة المنتدين امس بأن تقتصر المناقشة على موضوعين رئيسين، الموضوع الأول هو موضوع « ازمة النص والنقد المسرحين » بفروعها او بالمواضيع التي تتفرع من هـــذا الموضوع الرئيسي ، والموضوع الآخر هو « علاقة الدولة بالمسرح » سواء كان مسرح دولة أو المسرح الخاص . وستخصص ندوة الليلة لمناقشة النصف الأول او الشطر الأول من الموضوع الأول ، وهو ازمة النص المسرحي ، واعتقد انه يمكن تخصيص ندوة الغد لمناقشة الشطر الآخر وهو ازمة النقد المسرحي .

وتمهيداً للمناقشة سأحاول ان ادلي ببعض الآراء ، او افتح بعض النقاط للمناقشة في موضوع ازمـــة النص المسرحي .

السؤال الأول كما اتفقنا : هل هناك ندرة في النص المسرحي ، أم هناك عجز عن رؤية مسرحية او في الرؤية المسرحية؟

في رأيي ان الندرة إذا وجدت ، فمن الصعب الحكم على انها موجودة او غير موجودة . لأنه من تجاربي الكثيرة ، ومن تجارب بعض الزملاء على ما اعتقد . اعرف ان هناك نصوصاً كثيرة عربية لم تر النور بعد ، فلا نستطيع ان نحكم إلا على النصوص التي عُرضت على المسرح . اقصد ان هناك نصوصاً عربيـة كثيرة مكتوبة ، بعضها منشور وبعضها غير منشور ، ولكن لسبب او لآخر لم تعرض على خشبة المسرح . فالحكم على الندرة مسألة تكاد تكون مسألة غيبية . ولذلك اعتقـــد ان ما يمكن الحكم عليه ، هو ما عُرض بالفعل على خشبة المسارح في الوطـن العربي . وأحب ان ابرز نقطـة اعتقد انها جـــديرة بالمناقشة ، وهي اننا لم نتح بعد الفرصة للشباب لكي يعبروا عن أنفسهم على خشبة المسرح . اما ما هو موجود فعـلا ، وما نستطيـع ان نقول إنه بالفعل قـد

عُرض على خشبة المسرح عامة فهو في اغلبه في اعتقادي محاولة تنقصها الخبرة الفنية ، تنقصها الثقافة المسرحية . الموهبة موجودة على ما اعتقد ، على ما رأيت ، حسب ماجرّبت . ولكن الموهبة وحدها لا تكفي . فإلى جانب الموهبة لا بد ان يصحبها إدراك واعٍ للتراث . ولا اقصد بالتراث المعنى المألوف له . بل اقصد التراث الفني للمسرح في كل مكان وزمان. ولقد طغت بعض المفاهيم على الرؤية المسرحية ، بل وعلى الأدب عامة عندنا ، فعاقت ، المسرح بالذات ، والأدب عامة عن تطوره ، عن ان يكون مسرحاً يتميز بكونه مسرحاً بالفعل وليس مجرد محاولات مسرحية . هذه المفاهيم يمكن ان نسميها مفاهيم آيديولوجية تتغير من وقت إلى آخر . يمكن ان نسميها مفاهيم اجتماعية ، يمكن ان نسميها تسميات كثيرة . ولكن ما يجمعها جميعاً ، هو انها مفاهيم غير فنية . بعد ذلك ، اعتقد ان ما ينقص الكاتب المسرحي عندنا هو فعلاً الرؤية المسرحية . انا برأيي ان هذه الرؤية لا تتأتّى إلا بالدراسة ، وليست الدراسة بالذات بالضرورة مقصورة على الجامعات والمعاهد وانما هذه الدراسة يمكن ان تتأتى كما تأتت لشكسبير مثلاً عن طريق القراءة والمشاهدة . القراءة وحدها لا تكفي ، إنما الدراسة ، دراسة التراث الفني للمسرح في كل مكان وزمان . كما قلت هي وعيٌ ، إدراك واعٍ بماضي الماضي ، وحاضر الحاضر في المسرح ، في الفن الذي يمارسه الفنان ، في حالتنا هذه ، في المسرح بالذات . وهذا في اعتقادي ما ينقص اكثر كتابنا المسرحيين ، وهذا في اعتقادي ، إلى جانب ما ذكرت من بعض المفاهيم غير الفنية ، ما يعوق أساساً تقدم المسرح عندنا ، ويبقى بعد ذلك نقطة صغيرة ، إذا اردنا ان نرى نوعية هذا المسرح الموجود عندنا ، نستطيع ان نقول ، إنه يقوم في غالبه على مسرح الفكرة ، بمعنى انه مسرح دعاية لفكرة ، ومهما كانت الأفكار ، ومهما جلّت ، ومهما عظمت ، ومهما كان شأنها ، فمصيرها إلى الزوال ، ولذلك لم يستطع المسرح إلى الآن في اغلبه ان يتميز كمسرح له كيانه الذي يمكن ان نطلق عليه كلمة مسرح . اذكر بهذه

المناسبة ان كتب شقيق انطون تشيكوف مسرحية وبعث بها إلى تشيكوف ليسأله رأيه فيها ، فرد عليه تشيكوف قائلا : إن مسرحيتك لا بأس بها ، ولكنها تعبّر عن آرائك . هي مجرد تعبير ذاتي عن آرائك الشخصية ، ومع احترامي لآرائك فما قيمتها ؟ ومع احترامي لآرائي انا فما قيمتها ؟ إن آرائي وآراؤك ستزول ولكن سيبقى الانسان على الدوام .

اعتقد ان مسرح الفكرة ، مسرح الدعاية لفكرة معينة أياً كانت ، هو من الأسباب القوية التي تعيق تقدم المسرح عندنا .

حرية التعبير بين الكاتب والدولة مسألة طويلة عريضة . ولكن اعتقد ايضاً انها من معوقات الحركة المسرحية عندنا . فقد شاهدنا في السنوات الاخيرة عدة مسرحيات في مصر بالذات ، اعدت للمسرح ، واجريت عليها البروفات النهائية ، ثم منعت في آخر لحظة . وهذا احباط للكاتب ، واحباط للخالق ، سواء كان مخرجاً او ممثلا . وطبعاً احباط للحركة المسرحية في مجموعها .

النقطة الثالثة : هل يجب ان تكون هناك صيغة مسرحية عربية ؟ اعتقد ان هذا موضوع سيطول الكلام فيه ، أما انا فأستطيع ان ادلي بآراء قصيرة جداً اختصاراً للوقت . في هذا اقول ان البحث عن هوية المسرح العربي ، رغم ما اتصور من معارضة شديدة لهذا الراي ، هو نوع من التخبط الذي لن يؤدي الى نتيجة لأنه في أصله نوع من التعصب لا أرى له مبرراً او داعياً . والتاريخ كفيل بأن يمدنا بالكثير من الامثلة على هذا . المسرح العربي لم يكن جزءاً في وقت من الاوقات من تراثنا الادبي اطلاقاً ، كانت هناك محاولات . . الأراجوز مثلا كان محاولة . خيال الظل كان محاولة . البابات كانت محاولة اخرى ، وهكذا . . كل هذه محاولات حديثة في تراثنا الادبي ، ولا مانع اطلاقاً من تطوير هذه المحاولات او من اعادة عرضها كنوع من التراث الذي يمكن ان نقول عنه إنه تراث مسرحي بشكل ما ، ينتسب الى زمان ما والى مكان ما . ولكن لاشك ان المسرح

كشكل فني ، قد اقتبسناه من الحضارة الغربية ، كما اقتبسنا القصة القصيرة كما اقتبسنا الرواية ، كما اقتبسنا ايضاً الشعر الحديث . اتساءل لماذا نصمم على هوية خاصة للمسرح العربي ؟ هذا من ناحية . من ناحية اخرى ، اذا نظرنا الى تاريخ المسرح في العالم منذ الاغريق الى الآن سنجدان المسرح يتطور في شكله ، يتطور من المسرح الاغريقي ، الى مسرح العصور الوسطى ثم الى المسرح الالزابيثى ثم الى المسرح الكلاسيكي ثم الى المسرح الرومانسي ثم الى المسرح الواقعي في اوائل هذا القرن ، واواخر القرن الماضي ، ثم الى الرمزية ، ثم الى التكعيبية ثم الى غيرها من المذاهب المسرحية التي وصلت بنا اخيراً الى مسرح العبث الذي استمر حتى الآن من عشرين الى خمسة وعشرين عاماً . كل هذه تجارب ، وكل تجربة منها افادت ما تلاها من تجارب . لقد استفاد المسرح الحديث من الواقعية ولم تمته الواقعية ، واستفادت الواقعية نفسها اليوم من العبثية ، وهكذا . كل خطوة متى الخطوات افادت رغم ان بعضها كالرمزية مثلاً لم تعش طويلاً ، الا انها اثرت فيما اتى بعدها . هذا هو تطور المسرح الطبيعي .

في اعتقادي ان تراث اي فن من الفنون يشمل العالم بأجمعه . ولا يشمل امة دون امة . واذا اراد الفنان ان يبدع فيجب ان يلم بتراث الانسانية جميعاً ، وكل عمل فني جديد بالضرورة عمل ابداعي جديد ، ولا مجال لمناقشة قضية اصبحت لا يمكن ان تناقش حتى في بلادنا ، وهي قضية الشكل والمضمون ، ان يكون الشكل شكلاً عربياً الخ . هذه قضية لم يعد احد يناقشها لا في الشرق ولا في الغرب ، لانها قضية قديمة لم يعدلها مكان . ففي العمل الفني ، لاشكل ومضمون ، العمل غير الفني فقط هو الذي نستطيع أن نقسمه إلى شكل ومضمون .

المسرح العربي إذا كانت لهويته الخاصة ، ففي رأيي أنه يمثل ويعبر عن قضايا الوطن العربي أي يصور الشخصيات العربية ، يصور الأحاسيس والمشاعر العربية ؛ ولا يكون مجرد أداة نقل ، أداة اعلام ، أداة دعاية

لفكرة طارئة ، لا بد لها ان تزول مها عظم شأنها . هذا الطابع بالذات ، طابع المسرح الذي شخوصه شخوص عربية حقيقية في كل مشاعرها ، في كل أحلامها ، في كل افكارها ، بكل آمالها ، بكل آلامها . هذا المسرح لم يتوفر حتى الآن بالقدر الكافي ، ولذلك استطيع أن أقول في هذا الإطار ، إن المسرح العربي لم يكتسب بعد هويته التي يجب أن يتميز بها .

بعد ذلك تبقى نقطة أخيرة أقترح أن نتوقف عندها الليلة ، وهي المسرح بين الاعلام والثقافة ، وأظن أني قلت مافيه الكفاية ، ولكن المناقشة التي دارت هذا الصباح بين الزملاء ، حول المسرح وكيف انه يجب ألا يسخر للدعاية وللاعلام لأن هناك فرقاً واسعاً بين الاعلام وبين الثقافة ، الثقافة في خدمة الانسان ، ليس مجرد الانسان ، خدمة الانسان المحدد بالزمان والمكان ، وبالتالي خدمة الانسان عامة ، تكوينه ، والمسرح وسيط أو Medium ولا اعرف ترجمة حرفية لهذه الكلمة بكل اسف ، اجتماعي من الدرجة الاولى ولا يمكن لأحد أن ينكر أن المسرح وظيفة اجتماعية ، بل السبب في وجود المسرح في الواقع هي هذه الوظيفة الاجتماعية التي لا يمكن لأحد أن ينكرها والتي إن لم توجد ، فلا وجود للمسرح .. ان لم أذهب للمسرح لأرى نفسي وأرى مجتمعي ، فلن اذهب ، إن لم يعرض المسرح عليّ مايدعوني الى أن أرى مجتمعي وأرى نفسي ، وأرى الكون ، فلن أذهب . ولذلك أريد ان اؤكد أن للمسرح وظيفة اجتماعية ، هي الأصل في كيانه ، هي السبب في وجود المسرح ، ولكن ليس معنى هذا أن يسخر المسرح للدعاية ، وأن يسخر المسرح كوسيلة من وسائل الاعلام ، بل يجب أن يتجه اتجاهاً ثقافياً بحيث أنه يساعد على تكوين المواطن والانسان الصالح بالمعنى الواسع للكلمة ، وشكراً ، وأدعو السادة الزملاء الى المناقشة .

سعد الله ونوس :

طبعاً المقدمة التي بدأ فيها الدكتور رشاد رشدي تقديم موضوع الندوة لهذه الجلسة تثير اكثر من سؤال ، وتشير اكثر من موضوع للنقاش ، لكنني

سأحاول أن اقدم وجهة نظري في الموضوع الاساسي الذي هو ازمة النص المسرحي ، وطبعاً من خلال تقديم وجهة نظري يمكن ان نناقش بعض النقاط التي اشار اليها الدكتور رشاد رشدي .

من البديهيات أن المسرح مرتبط بالوضع الثقافي العام في الوطن العربي ، وبالتأكيد الوضع الثقافي العام بدوره مرتبط بالوضع السياسي والاجتماعي السائد في الوطن العربي . وهناك علاقة حتمية ومؤكدة بين هذه الأطراف الثلاثة . نستطيع ان نقول بشكل عام، بما ان الأوضاع السياسية والاجتماعية متأزمة إلى حد ما فلا بد ان ينعكس ذلك على المسرح بدوره ، على الثقافة بالدرجة الأولى ، ومن ثم على المسرح ، وعلى المسرح بشكل خاص . الحقيقة ان المسرحهو واحد من اشد الفنون واكثرها تأثراً بالوضع الاجتماعي والسياسي الذي يقوم فيه على اعتبار ان المسرح هو عمل جماعي ، يجب ان تتوافر له مجموعة من العناصر ومجموعة من الأسس المرتبطة بكثير من فعاليات المجتمع ، وبكثير من ملامح المناخ العام الذي يقوم فيه هذا المسرح .

الحقيقة ، الأزمة العامة التي تكلمت عنها ، والتي تؤدي الى ازمة الثقافة ، يمكن تلخيصها بشيء بسيط ، التغيّر السريع في الأحداث الى حد ان الاحداث في معظم الاحوال هي التي تسبق الادباء وتسبق الفنانين ، وتسبق رجال الفكر ، هذا التغير السريع يمتص جزءاً كبيراً من الطاقة المسرحية في مجتمع من المجتمعات، ويمتص الكثير من الفعالية المسرحية ، فعالية الفرجة والعرض عند هذا المجتمع . في حالة من الاحوال تصبح الاحداث هي المسرح الحي الفعّال الذي يتأثر فيه الناس ، وينفعل فيه المجتمع .

ولذلك ليست مبالغة ان يقال إن في كل مقهى من مقاهي البلاد العربية مثلاً مسرحاً متقدماً ، واكثر نضجاً ، واعمق احياناً من المسارح الحقيقية القائمة في العواصم العربية والتي تقدم عليها مسرحيات لكتاب مسرحيين ، ويخرجها مخرجون، ويمثلها ممثلون .

طبعاً – وبدون شك – هناك ازمة نص مسرحي ، ونحن مضطرون للتحدث عن هذه الازمة في حدودها كنص مسرحي ، مع الاهتمام باستمرار بأن هذه الازمة مرتبطة بما وراءها من الازمات ، ولكن في حدودها يمكن تشخيص بعض الملامح العامة التي تحدد علامات هذه الازمة ، وهنا قد اختلف – ربما جذرياً – مع الدكتور رشاد رشدي في تحديد السبب الجوهري في ازمة الكاتب المسرحي او النص المسرحي . بالتأكيد ان الموهبة مطلوبة ، وكما قال الدكتور رشاد رشدي انها متوفرة ، نعم إنها متوفرة . بالتأكيد الكاتب المسرحي محتاج إلى ثقافة واسعة ، ثقافة في تراثه القومي ، وفي تراثه الانساني بشكل عام . ولكن بالنسبة للكاتب المسرحي لا اعتقد اننا يمكن ان نتوقع منه اعمالاً مسرحية ناضجة وجيدة دون وضوح ونضج في الرؤية الفكرية للانسان وللمجتمع الذي يعيش فيه ، هذا النضج في رؤيته – وازيد في التحديد – السياسية والاجتماعية والتي هي موقف من الحركة المستمرة في هذا المجتمع ، هو في رأيي اساس متين ولا بد منه لظهور الكاتب المسرحي الذي يستطيع ان يقدم اعمالاً جيدة . الوضوح الفكري هنا يجب ان لا نأخذه بالمعنى الذي يصر الدكتور رشاد رشدي على حصره فيه ، بمعنى الكليشيهات وبمعنى المفاهيم المحددة والدعائية والاعلامية وهو يخاف من كلمات بذاتها ، مثلاً مفاهيم آيديولوجية او مفاهيم اجتماعية .

الحقيقة الوضوح يتضمن وضوحاً في المفاهيم الايدلوجية ويتضمن وضوحاً في المفاهيم الاجتماعية ، ولكن هذا الوضوح لا يبقى عند هذه الحدود فقط ، وانما ينعكس بشكل حتمي على الوضوح الفني . إن كاتباً لا يملك وضوحاً آيديولوجياً او وضوحاً اجتماعياً او وضوحاً فكرياً لا يستطيع ان يصل الى شكل فني واضح وقادر على التأثير ، هذا الوضوح هو بالذات الذي يمكن ان ينقذنا من العشوائية التي يتم بها تأثرنا بالتيارات المسرحية العالمية . حتى الآن مثلاً ، ما تزال علاقتنا بالاشكال المسرحية التي نعرضها في معظم الحالات على انها « موضات » او على انها

اشكال تجريبية متوالدة بعضها من بعض بمعزل عن حركة التاريخ او بمعزل عن الحركة الاجتماعية والحركة السياسية التي ادت اليها، إننا نعرضها تقريباً كما لو كانت «موضات» او ازياء، في الحقيقة الاشكال المسرحية السائدة في المسرح العالمي من الاغريق حتى الآن بتتابعها وتوالدها بعضها من بعض، إنما هي اشكال تعكس مواقف فكرية سياسية واجتماعية . وبشكل اعم ، مواقف من العالم . لذلك عندما يتوفر للكاتب المسرحي في بلادنا وضوح في رؤيته الفكرية، لا بد ان يتوفر له بالتالي وبشكل تقريباً حتمي ، وضوح في موقف من الاشكال المسرحية، انه بالتالي سيجد الشكل المسرحي الملائم لمضمونه الفكري .

طبعاً يمكن ان نورد امثلة كثيرة عن النتائج التي يؤدي اليها عدم وضوح الفكر او عدم وضوح الموقف السياسي والاجتماعي لدى الكاتب ، ولكنني لن اطيل ، وسأكتفي بنقطتين فقط :

النقطة الأولى :

هي ما نلاحظه في معظم النتاج المسرحي العربي من تخلخل ومن تنازل ، ومن محاولة لقول نصف الحقيقة فقط ، والاحجام عن قول نصفها الآخر . طبعاً هنالك أسباب موضوعية قد تؤدي الى مثل هذه المواقف ، ولكن في رأيي السبب الجوهري ليس هو الظروف الموضوعية فقط ، وانما هو تخلخل الرؤية الفكرية للكاتب نفسه ، ومن هنا مثلاً ، جاء أن أحد الكتاب المسرحيين قالها علانية ، وفي ندوة تلفزيونية ، لمعظم مسرحياته خاتمتان ، خاتمة في الدرج وخاتمة على المسرح ، ومن هنا ايضاً جاء ان بعض المسرحيين عندما سئلوا : ولكنك تجهض كل شيء في الفصل الأخير . فأجاب : هذه هي الطريقة الوحيدة لكي يمر .. طبعاً هذا ظرف موضوعي ، قد يجبر الأديب على مثل هذا التنازل ، ولكن في رأيي ليس الظرف الموضوعي وحده هو الذي يحدد هذا التنازل . هنالك التخلخل الفكري في أعماق الكاتب نفسه الذي يقوده الى مثل هذا التنازل ، الظروف الخارجية لا يمكن الاستهانة بها ، ولكنني أعتقد اننا لن نفعل شيئاً هنا لو قلنا ان الكبت

او توفر الحرية مسألة ضرورية للكاتب ، طبعاً توفر الحرية مسألة ضرورية للكاتب ، ولكن مع الأسف نعرف اننا لو حاولنا ان نصيح الآن ، وخـــلال عشرة ايام متوالية ، نريد حرية فإن الحرية لن تأتي بالصياح . الحرية موضوع معقد، ومرتبط بمجموعة ظروف خارجة عن نطاق ندوتنا، وخارجة عن نطاق الكاتب ، ان الكاتب مضطر لأن يحاول انتزاع حريته او يحاول ان يفرضها . بقيت نقطة أخيرة للكلام الذي تحدث فيه الدكتور رشاد رشدي عن المسرح العربي .

— الدكتور رشاد رشدي (مقاطعاً):

لي ملاحظة صغيرة ، لم أفهم التخلخل الفكري .

— سعد الله ونوس :

الحقيقة التخلخل الفكري هو عدم وضوح موقف الكاتب من المجتمـــع والانسان الذي يعيش فيه ، من حركة مجتمعة ومن المشاكل التي يحياها المجتمع، ومن الظرف التاريخي الذي يعيش فيـه المجتمع .

— الدكتور رشدي :

الذي أفهمه في آخر نظريات علم النفس ان الكاتب او الفنان أصلاً يكتب او يخلق، يبدع ، لأنه متخاصم مع مجتمعه ويريد ان يصالح هذا المجتمع معه . يعني ان القصد في الخلق هو التخاصم مع المجتمع، فكيف يمكن ان يكون هناك كاتب بمعنى الكلمة .

— سعد الله ونوس :

عفواً ، لكن التخاصم مع المجتمع هو وعي لظروف المجتمع ، أنا اتخاصم معك لأنني أفهمك إذاً ففهمي لك هو البـدء . ان افهم أين أعيش، وكيف يعيش الناس حولي، وماهي مشاكلهـــم ، وما هي الظروف التي يعيشون فيها، نوع الحكم، نوع العادات ، نوع التقـــاليد ، نوع الظروف ، عندئذ اذا تخاصمت مع هذا الوضع ، وهو خصام مشروع طبعاً ،لأن نتيجته ديالكتيكياً الى الانماء. هذا الخصام هو نوع من الوعي المتماسك بالمجتمع وبوقع الكاتب من مجتمعه ،

— الدكتور رشدي :

هذا هو الذي اقصده. ان كيان الكاتب اصلاً ينبع من تخاصمه مع المجتمع .

— سعد الله ونوس :

إنما هذا التخاصم ليس مطلقاً وليس مجرداً ، هذا ما يجب أن ننتبه إليه ، التخاصم يأخذ أشكالاً مختلفة ، وهــو ديناميكي ، وهو تخاصم حي ، بمعنى انه ليس تخاصماً ميتاً فيزيقياً .

بقيت نقطة بالنسبة للمسرح العربي ، ولا أعرف إذا كان الدكتور رشدي يعتقد انه عندما نحاول أن نبحث عن هوية للمسرح العربي ، أننا نريد ان نجمده في شكل من الأشكال ، ان نصل الى شكل ، ونقول انتهى كل شيء ، هـذا هو شكل المسرح العربي . الحقيقة لا نهاية في الفن. والفن تجربة ، وتجربة مستمرة ومتقدمة باستمرار. مانقصده بالنسبة للمسرح العربي هو طبعاً بالدرجة الاولى أن يكون هناك مسرح مضمونه عربي بمعنى أنـه يعكس مشاكل هذا المجتمع ، ويحاول ان يقول كلمة فيها .

لكن النقطة الثانية أن وظيفة الفن هي خدمة الانسان بشكل عـام ، الدمج القومي بالانساني شيء مشروع وصحيح، إنما هنا يجب ان ننتبه الى نقطة ، أخشى في هـذه المناقشات أن نستعمل الانسان بشكل مجرد جداً قد يقودنا الى نهايات غامضة وفضفاضة وغير مثمرة .

الدكتور رشـدي :

الأدب العالمي أساساً يكون ادباً محلياً، لكن اذا استطاع الكاتب اوالشاعر ان يستوعب برؤياه الكون بعـد ان استوعب برؤياه المكان والزمـان الذي يعيش فيه ، فذلك امر جيد .

جلال خوري :

أريد ان أتناول قضية ازمة النص ، فأزمة النص التي يعتبرونها موجودة عند المسرحيين العرب هي عملياً ازمـة نص موجودة في العـالم ، وليست جديدة ، وبدأت لظروف موضوعية في اوائل القرن التاسع‌عشر او في اواخر القرن الثامن‌عشر.

ان ازمة النص من ناحية ثانية مرتبطة بأزمة فكر عام وازمة التعبير الفني. قبل القرن الثامن‌عشر المسرح كان هدفه تصوير العلاقات البشرية ضمن صور فنية . هـذا ما حصل عند الاغريق ، وهـذا ما حصل عند المسرح الاليزابيثي وعدة مسـارح

اخرى . فنرى عند الاغريق ان نشوء التراجيديا كان له علاقة وثيقة وموضوعية واساسية في بداية تفكك المجتمع المدني الاغريقي ، أي في بداية التناقض بين الملكية الفردية للأرض وما يتبعها من فردية ، والملكية الجماعية ، وعبّر عن الخلاف الذي اعتُبر فيا بعد خـــلافاً ميتافيزيقياً او شيئاً من هذا النوع . خلفية مسرح شكسبير سقوط الفئات الحاكمة وسقوط القرون الوسطى عبر انتصار « الميدلكلاس » وانتصار « الطبقـــة الوسطى — الميدلكلاس » بوحدتها مع الفئات الحاكمة او السلطة الكلية للحكم في انكلترا . اما مع نشوء الحضارة الصناعية فإن المسرح والفنون التي كان مفروضاً فيها ان تصور العلاقات البشرية ، صعب عليها تصوير هذه العلاقات لأن حقيقة هذه العلاقات — ومن واجب الفن تصويرهذه العلاقات عبر حقيقتها الداخلية — أصبحت مطموسة ، أي لم يعد أحد يعرف "من ضد "من ، "من الخادم ومن السيد . تاريخ الكوميديا الاوروبية مبني على العلاقة بين الخادم وبين السيد ، وعندما انطمست هذه العلاقة واصبحت صعبة نشأ اول تيار . وكان بداية انهزام الفنان هو التيـــار الرومانتيكي ، أي اللجوء الى الفرد . بدأ الفنان يحكي عن نفسه لأنه لم يعد يحكي عن العلاقات البشرية ، وبالحديث عن نفسه نشأت لأول مرة ، وهذا دليل عام على الأزمة ، ازمة النصوص ، نشوء لأول مرة في التاريخ لاستعمال نصوص كتبت في اما كن وفي بلدان اخرى ، طبعاً بعد الرومانتيك حاول الرمزيون تصوير هذه العلاقات البشرية ، إنما بتجريدها من تناقضاتها الداخلية . وبما ان الرمزيين قد صعب عليهم تصوير هذه العلاقات عبر شموليتها ، لم يدوموا طويلاً واستبدل في مدارس اخرى .

المسرح البورجوازي في القرن التاسع عشر جزءاً الأوضاع ، واخذ حتى في اكبر نجاحاتـــه يصوّر اجزاء للعلاقات البشرية دون المرور عبر حقيقة العلاقات اي عبر شمول الوضع الانساني ، ولأول مرة مع الشاعر الفرنسي « رامبو » نشأت رواية فنية شاملة إنما ذاتية ، منقطعة كلياً عن الممارسة العملية ، في الآن ذاته ، وقد

رأينا ان الرسامين بداوا يفقدون ملامسة الواقع ، ومع لوحة مونيه «امبريسيون» اصبح الموضوع الذي هو ما يعادل العلاقات في الرسم يختفي. هذا قد ارجعنا عدة سنوات الى التجريدية سنة ١٩١٠ ، إلى المنولوج الداخلي « لجيمس جويس » ؛ اي إلى التفكك الكلي لهذا العالم المتفكك العالم الذي نشأ مع الحضارة الصناعية . طبعاً من هنا ازمة الفكر ، ازمة المسرح، وازمة النصوص المسرحية لحقها شيء يعبر عنها ، او يحاول تغطية هذه الأزمة . ونشأ للمرة الأولى في تاريخ الانسانية في الدور الذي نعرفه ، نشأ المخرج ، وامام التعقيدات الجديدة التي حصلت في المجتمع اخذ يُعقّد الصورة المسرحية ، وكلما مرت السنين ، كان الانفصال عن الواقع يتكرس اكثر واكثر . فبعد ان كنا نرى « طرطوف » او كنا نرى كوميديا موليير تصور نوعية علاقات ، ويذهب الناس ليروا ما يحصل بين البشر في مسرح موليير ، بدأنا نأتي لنرى ماذا عمل المخرج الفلاني بموليير ، ونشأ شيء إسمه التقليد الفني المنقطع عن الواقع العملي . ونرى

اليوم اعمالاً لأكبر اعمال المخرجين في تاريخ المسرح ليس لها اي معنى، واصبح ضمن هذا التفكير او الإطار او التيار ان التجديد هو العنصر الفني الوحيد ، وبقي الفن منعزلاً عن الواقع عامة حتى عندما مرّ عبر شخصيات فنية وفنانين كبار ، فنرى نشوء « الستانسلافسكية » التاريخية يتلاءم مع ظهور تشيكوف . ومسرح تشيكوف البورجوازي كان عاجزاً عن تصوير شمول العلاقات ، فصور ناحية واحدة من هذه العلاقات . والخلق هدف او سبب او قيمة للعرض المسرحي جاء « ستانيسلافسكي » وركز ليس على حقيقة العلاقات البشرية التي يصورها المسرح ، إنما على جودة الممثل واصبح الممثل بمفرده كفرد هو المحور وهو النتيجة وهو الهدف في العرض المسرحي. طبعاً الصورة السلبية تبقى صورة القاعدة ، قاعدة التطور ، إنما استطاع بعض الفنانين ان يتقربوا نوعاً ما من الحقيقة البشرية الآنية . وطبعاً هذا جرّنا الى المسرح العبثي ، جرّنا في حبل الرسم إلى ماﻻ منيتش سنة ١٩٢٣ عندما رسم « كارو » ابيض على لوحة بيضاء

كبيرة ، وإلى « الميتريسم » في الشعر ، والى مسرح العبث ، واشياء ثانية تبقى شكلية منقطعة كلياً عن الواقع . إنما في القرن العشرين ظهر الانسان الذي لمس حقيقة هذا التطور ، وهو الكاتب الألماني « بريخت » وبريخت استطاع عبر الصراع العنيف بين الراسمالية في وجهها البشع والأكثر عنفاً_ فردياً طبعاً _ اي النازية وصراع البروليتاريا الألمانية مع النازية استطاع عبر هذه المدارسات ان يلمس حقيقة الوضع ، ولذلك كان اول من ادرك انه إذا كان الوضع العام الاجتماعي والعلاقات البشرية المفروضة على المسرح انه ينقلها إلى الصور غير ممكن لمسه بخبرة الفنان الشخصية ، وخبرته الذاتية وحسه، وجد انه توجد وسيلة ثانية للمس حقيقة هذه العلاقات عبر تطورها التاريخي في منهجية علمية للمس هذا الواقع ، والمنهجية العلمية هي المادية الديالكتيكية .

فعبر المادية الديالكتيكية اثبت برشت تجربة طبعاً ، في التجارب المتتالية اكتشفت حقيقة الوضع المتناقض ، وخلق الأشكال اللازمة لتصوير هذا الواقع بشكل متناقض . كل الصور التي يمكن اعطاؤها على المسرح لا يمكن ان تؤدي إلى تصوير الشمول ، لذلك عندما جاء برشت ووضع المسرح الملحمي وفيما بعد الواقعية الجدلية طرح وحاول تصوير اجزاء من الواقع ، إنما بربطها ، اصبح الواقع « جنزيراً » طويلا لا يمكن لأي فنان تصوير كل حلقات هذا الجنزير إنما إذا صورت حلقة او اثنتين او عشراً من حلقات هذا الجنزير ، فضروري ان أفهم ان هذه الحلقات هي عنصر من جنزير طويل ، وخلق علاقة متناقضة جدلية بين ما يسمى بالصورة المسرحية والحركة التاريخية . لذلك عندما نعود إلى العالم العربي ونرى ازمة النصوص في العالم العربي نرى انها ازمة ، ليست بقضية وضوح فكري كما قال الأستاذ ونوس بقدرماهي وجود عند المسرحيين العرب وسيلة ، حرفة عملية لبحث ولمس الواقع عبر حقيقته ، لأن المسرح يصور الشمول في المسرحية بحقيقة الواقع . نقل المسرح إلى الواقع لا يكفي ، ولا يعطي صورة عن المسرح، وإن ما يهم الناس من المسرح

هو حقيقة حركة الواقع ، لذلك ، ومن التحولات الثلاث الكبرى التي حصلت في التاريخ ، او الأربعة ، كان بينها ثلاث تحولات مدنية ، ومن هذه التحولات نشأ مسرح يرخت اي نشوء الملكية الفردية وصراعها مع الملكية جميعاً باليونان طبعاً مسرح سوفوكليس تقريباً مسرح الفئات الاقطاعية ، والاقطاع متجمع في المدن ولذلك فان القرون الوسطى لم تعط مسرحاً فيما بعــد . شكسبير والمسرح الإليزابيثي اي انتصار الميدلكلاس الجديدة في علاقاتها وتركيبها الجديد انتصاراً كلياً وفترة الحرية التي مرّت فيها انكلترا التي سمحت بنشوء هذا المسرح لأنه فيما بعد ، الايديولوجية والبورجوازية جسدت وجمدت عبر البروليتارية البروتستانتية ، والمرحلة الثالثة هي مرحلة الصراع الكبير بين القوتين الكبيرتين في تاريخ البشر وهما البروليتاريا والرأسمالية ، وكان هذا الصراع قد عبّر عنه برشت عبر الصراع مع النازية .

الا اننا نحن في العالم العربي نعيش صراعاً جديداً ، وهذا الصراع له تأثيره على الانسان . فنحن عبر تاريخ مركب بشكل يختلف كلية مع معطيات العالم الحديث ، من الصراع مع تركيب مجتمعنا التقليدي ومعطيات العالم الحديث التي فرضت علينا بعنف ظاهر عبر ظروف زرع اسرائيل في المنطقة ، وبضرورة ، او بالتكنولوجيا الثانيـة من هنا يمكن نشوء مسرح . اما طابع المسرح العربي يجب ان يكون طابعاً عربياً ، اي انه يجب ان يصور حقيقة الصراع العربي ، وحقيقة التحول التاريخي الوحيد الموجود في العالم ، وهو حركة التحرر القائمة في العالم العربي ، اما حركة التحرر القائمة في العالم العربي ليست منفصلة ، بل مرتبطة بقوة ثانية ، بمناطق وامكنة مختلفة في العالم . ان كنا نواجه بشكل عنيف على الحدود العربية الاسرائيلية في قوة ثانية وان كان عبر هذا الصراع الحاد ممكن يطلع مسرح ، لأننـــا نرى انه بتاريخ الانسانية ظهر المسرح عندما اصبح الصراع حاداً ، عنـدما بحالة ازمة ، يوجد فئات ثانية وهذه الفئات تقف جنباً الى جنب مع الشعب العربي في صراعه المصيري ،

فحقيقة الصراع العربي ، الصراع المصيري لايمكن التعبير عنه الا بوصفه بحقيقته التاريخية . وحقيقته التاريخية هي ارتباطه بالصراع الاممي للشعوب من اجل تحررها، لذلك فان المسرح العربي اشبه تماماً بالقومية العربية لأن المسرح العربي سوف يعبر عن هذه القومية ، لذلك عندما نتكلم عن خلفية المسرح العربي يجب ايضاً ان لاننسى الخلفية الاممية لهذا الصراع المصيري ونعبر عنها في النصوص المسرحية المطلوبة منا . شكراً .

اسعد فضة :

أزمة النص المسرحي العربي ، سألخصها في نقطة واحدة فقط . ازمة المسرح ليست ازمة فكرية كما تفضل الدكتور رشاد رشدي ، واعود فأقول ان المسرح قبل كل شيء هو فكر . والفكر عندما يبتعد عن اي انتاج فني يبقى بلا اي قيمة ، طبعاً مع الاتفاق على ألا يكون المسرح هو دعاية لفكرة . الأزمة في رأيي هي في اسلوب التعبير عن الفكرة ، بمعنى ان هناك عملية قسر ، وهذه الازمة في رأيي عملية قسر تمارس على الانسان . عملية القسر تمارس من قبل الكاتب ، ومن قبل الدولة ، ومن قبل المثقفين انفسهم ، اي بمعنى اننا لانترك الحرية للانسان الذي نريد منه ان يتفاعل مع المسرح ومع مانقدمه على المسرح ، لانترك له الحرية في اغناء القيم التي نطرحها على خشبه المسرح . من اين تأتي عملية القسر هذه ؟ .. القيم والأفكار مهما سمت ، ومهما ارتقت ، عندما اقسرها على الناس فانها تفقد قيمتها في الواقع . لان من ضمن الأمور التي اعالجها كرجل مسرح ، انا ضد عملية القسر وبالتالي سأجعل من الانسان انساناً مستهلكاً فقط لما اقدمه له عندما اقسر عليه اي فكرة كانت مهما سمت ، لذلك فان الأزمة في النص العربي في الحقيقة من خلال تعاملنا معه سنوات نلاحظ ان الأزمة هي عملية القسر بشكل ان لا اجعل من الانسان إنساناً مشاركاً في إغناء هذه القيم ، وانما إنسان مستهلك فقط يجب أن يتلقى ما اقدمه ، وكلمة يجب في الفن مرفوضة قطعاً ، لأنه مهما حاولت ومهما عملت لاقدم فكرة للناس بمجرد مايشعر الانسان

بأنه غير مشارك فيها ، فسيبتعد عني قطعاً وتكون الحلقة المفرغة والتي نبحث عنها دائماً كفنانين باستمرار لازالة هذه الحلقة المفرغة ، ستوجد حتماً عندما لا اجعل من هذا الانسان انساناً يشاركني في عملية الابداع والخلق المسرحي ، هذا بالنسبة للدولة أيضاً هناك عملية قسر بالنسبة للمبدع نفسه . من الممكن لكاتب أن يعبر عن فكره . الوضوح الفكري الذي تكلمنا عنه والأمور الاخرى والوعي للمجتمع ، والوعي بمختلف أنواعه ، الوعي الثقافي والحضاري ، وأن يكون مثقفاً وأن يكون مطلعاً ، كل هذا تحكم عليه بأفكار مسبقة ، رأساً نقول أن هذا عمل لايوجد فيه وضوح فكري ، لا يوجد فيه ثقافة لايوجد فيه وعي الخ .. إذاً تكون الدولة مسبقاً قد مارست عمليه قسر فكري على هذا الانسان المبدع ناتج عن أفكار مسبقة ، وأعود فأقول إن هذه الأفكار مهما سمت تكون خنطة ، لأن الكاتب يجب أن يعطى الحرية منذ الخطوة الاولى الى أن يواجه الناس بعمله ، والناس هي التي تحكم على عمله ، وليست الافكار الجاهزة المسبقة .

إذن هناك عملية قسر أيضاً من قبل السلطة على المبدع ، على الكاتب . عملية أخرى يمارسها المثقفون أنفسهم على بعضهم البعض ، وهذه اشياء بالطبع لايمكننا التكلم فيها لأنه معروف تماماً كيف تتم عملية القسر هذه . توجد نقطة ثانية تدخل في نطاق المثقفين ، فالأخ سعد الله ونوس قد ذكر أن الأحداث قد تسبق الفنان ، وهذا ما يعرقل تقدمه ، لكن السؤال الذي يطرح : هل المسرح هو مسرح مناسبة ، هل هو مسرح يتغير بتغير الاحداث ؟ .. هل النظرة للانسان نظرة مؤقتة تتغير بتغير الاحداث ؟ .. أم هناك وضوح فكري للفنان لايتغير بتغير الاحداث ولا يتغير من وقت لآخر . شكراً .

السيد وليد اخلاصي

اسمحوا لي قبل البدء ان أنطلق من المنطلقات الثلاث التالية :

أولاً ـ الاعتراف بأننا مجتمع متخلف

ثانياً ـ فشل بريخت في المسرح العربي

ثالثاً ـ نجاح تجربة عربية كتجربة الطيب الصديقي .

هذه هي النقاط الثلاث التي سأبني عليها ملاحظاتي . بالنسبة لموضوع الفصل العربي هل هنـــاك عجز في الرؤية المسرحية ، أقترح ان يكون السؤال بالشكل التالي : هل هناك رجل مسرحي ، أي هل هناك انسان يسمع الفعل المسرحي ؟ هذا الموضوع في رأيي يجعلنا نتجاوز فكرة الندرة في النص لأنه ومن العبث أن نبحث في هذا الموضوع لأننا بحاجة الى أرقم احصائية ، وكما تفضل الدكتور رشاد ، فهناك نصوص في الأدراج أكثر منها في واجهات المسارح ، بالنسبة للرؤية المسرحية ، انا أوافق الاخوان الذين تكلموا عن قضية الوضوح الفكري ، طبعاً الكاتب المسرحي يجب أن يكون له آيديولوجية معينة . ما من انسان يعمل في صناعة الفكر الا وله آيديولوجية معينة فهذا الموضوع مسلم به ولا ضرورة للنقاش فيه ، المشكلة الأساسية في واقعنا العربي هو فقدان رجل المسرح أو فقدان الرجل الذي يضع الفكر المسرحي، وهنا أود ان أتذكر تجربتنا المؤسفة مع بريخت عندما قدمناه على مسارحنا ، كانت التجربة بمثابة ترجمة أو تشبه عملية ترجمة للفلسفة الألمانية مثلاً ، او لعملية نقل الفكر الأوربي دون امتصاصه أو تمثله . وهنا أود أن اتكلم بالشواهد حتى يكون الموضوع واضحاً لدى الجميع ، جاءت تجربة الطيب الصديقي - وأنا آسف لأن الطيب الصديقي الصديقي جالس بقربي حتى لا يكون هناك نوع من التواطؤ بيني وبينه - ولكنني اود ان أتكلم عن هذه التجربة كنجاح للفكرة القائلة بحاجتنا الى فعل ولكنني أود ان أتكلم عن هذه التجربة كنجاح للفكرة القائلة بحاجتنا الى فعل مسرحي ، القضية ليست قضية نصوص - لأن الطيب الصديقي مثلاً أتى بنص كان في رأينا عملاً عربياً تافهاً هو مقامات بديع الزمان الهمذاني . كنا نقرأها كنموذج عن عصور الانحطاط ، فجاء الطيب واستفاد من جميع الدقائق والتفصيلات الصغيرة ، وخلق منها فعلاً مسرحياً — لأنه بالفعل رجـــلُ فعل مسرحي ، يخلق العمل المسرحي ، فالمسرح العربي ليست مشكلة قضية النص ، المخرج الذكي يستطيع أن يخلق

من الأحداث اليومية المؤقتة ، عملاً مسرحياً ناجحاً ، وهذه تؤكد على أن قضية النص تواكب عملية الفعل المسرحي عندما يكون لدينا مسرح متكامل ، يُخلق الكاتب المسرحي ومن خلال ذلك الفعل . وهذا الموضوع يؤدي بنا إلى قضية حرية التعبير . الطيب الصديقي ـ وهنا أؤكد على هذه التجربة لأننا شاهدناها جميعاً ـ استطاع ان يطرح القضية على المستوى التالي ، ليست القضية هي المشكلة بين الدولة وبين الكاتب ، الدولة ـ في أشكالها منذ نشوء المجتمعات وحتى الآن ـ تقف موقف المتعسف من الانسان ، وهذا أمر يمكن تحليله تاريخياً ، وقد تفضل الاخوان فأفاضوا بهذا التحليل التاريخي لهذه القضية ، لماذا الدولة متخلفة عن الكاتب في الحرية ، هذا أمر طبيعي ، ولكن الخطورة تكمن في الخصام الواقع بين المجتمع وبين الكاتب ، الخطورة ليست في موقف الكاتب من الدولة ، إنما الخطورة تقف بموقف المجتمع من الكاتب نفسه . الدين كمثال ، قد تشجع الدولة موقف الكاتب من قضايا حساسة كالدين ، ولكن المجتمع لا يسمح بتناول مثل هذه المواضيع ، فالخطورة هي في العلاقة بين الكاتب والمجتمع . من هو الكاتب الذي يستطيع ان يتخلص من هذه الأزمة ، والتي بالتالي إذا استخلصنا تاريخ المسرح نجد ان ذكاء الرجال المسرحيين أدى إلى التخلص من هذه العقبة ، ولذلك فإن تيار الفكر يسير بصورة مستمرة إلى الأمام نظراً لقدرة المفكرين والكتاب في تجاوز تلك القضايا ، طُرحت في تجربة الصديقي قضية الدين كمثال ، وقضية الشعوذة ، وقضية موقف السلطة الطاغية التي هي أعلى من سلطة الدولة ، هي سلطة المجتمع لنفسه ، استطاع ان يتجاوزها بذكاء ، فالقضية في رأيي محاولة مادام رجل الفعل المسرحي يستطيع تجاوز تلك القضية بطرقه الخاصة .

بالنسبة لموضوع الهوية العربية ، والتي تتعلق بموضوع المجتمعات المتخلفة ، بظني ان الموضوع يُطرح بالشكل التالي ، هل هناك حضارة عربية ، هل هناك مشاركة فعلية للعرب أو للانسان العربي في الحضارة

الانسانية ، عندما تحل تلك المشكلة ، يكون هناك صفة او هـوية أو ملامح للمسرح العربي ، فقضية الملامح المسرحية العربية مرتبطة ارتباطاً عضوياً ومتلاحماً مع قضية الحضارة العربية — هل نساهم نحن في بناء الحضارة الانسانية المعاصرة؟ هذا هو السؤال ، إذا كان الجواب نعم، فالمسرح العربي له صفة ، وإذا كان لا ، فمن العبث ان نقول إن للمسرح العربي هوية او صفة عربية .

نتيجة الحديث أعتقد انه اذا استطعنا ان نساهم ، او نحن بصدد فعل من هـذا النوع — طبعاً هناك تجارب غير تجربة الطيب الصديقي — اذا استطعنا ان نعقد زواجاً شرعياً مابين الارض العربية - والارض تعني المخزون التاريخي والحضاري والانساني للانسان العربي - وما بين تكنيك الحديث الذي ينتسب الى الحضارةالاوربية، ولن يدفعنا الغرور القومي الى نكرانها ، يجب ان يكون هناك زواجاً ما بين التكنيك العربي وما بين الارض العربية واعتقد ان هذا قد انطلق بشكل جيد في عملين ، في عمل الطيب الصديقي وفي تجربة سعدالله ونوس في رأس المملوك جابر . شكراً .

الدكتور رشاد رشدي :

لي تعليق قبل ان استمر في المناقشة، ألاحظ على المناقشة بوجه عام أنها تبعدعن النواحي الفنية ،وتلتصق اكثر بالنواحي الفكرية او النواحي السياسية . وفي اعتقادي الشخصي أننا هنا بصـدد بحث موضوع فني ، ويجب ان نبحثه بدقة وموضوعية ، وبوجه محدد ، وليس بالكلام العام ، والمقولات الشائعة، هذه ملاحظتي وارجو عدم المؤاخذة عليها ،إنما اعتقد أن أكثر ما سمعته ، ينصب على كلام عام وليس على كلام محدد ، وارجو ان أنبه الى ذلك .

الدكتور رفيق الصبان :

في الكلمة التي بـدأ فيها الدكتور رشاد رشدي ، أشار إلى أن الكاتب المسرحي يجب أن يتمتع بالخبرة الفنية ، والثقافة المسرحية إلى جانب الموهبة والادراك الواعي للتراث . والحقيقة أن هذه الكلمات جيدة جداً ونتمنى لو تتوفر

في الكاتب المسرحي ، لكنها تبقى كلمات عامة وأمنيات ، لأن الكاتب المسرحي في الحقيقة وبرأيي أنا هو كأي فنان حصيلة لمجتمع معين له أسسه السياسية والتاريخية والاجتماعية، وتخلخل المجتمع العربي يؤدي بالضرورة إلى تخلخل العنصر الفني ، لكن هذا القلق نفسه يمكن أن يكون عنصراً خلاقاً ، وأن يؤدي إلى مجتمع يبحث عن نفسه ، وبالتالي إلى مؤلف مسرحي يبحث عن نفسه .

المشكلة الأولى برأيي هي الحدود التي يضعها الكاتب المسرحي العربي على نفسه كنوعية النظم في الشرق ، أوجدت شيئاً اسمه الخوف الداخلي ، نوع من « الكونترول » يمنع الكاتب من أن يقول حقاً ما يريد أن يقول ، أو مايشعر أن من واجبه أن يقول . وهذا سبب غموض الرؤيا التي يشير اليها الكثير من النقاد في المسرحيات ، وتخبطها في كثير من المسرحيات التي تعالج قضايانا بشكل مباشر . وهذا هو السبب الذي دعا الكثير من المؤلفين إلى العودة الملحة للتاريخ ، وأخذ مواضيع ، واسقاط أشياء معاصرة عليها كي لا يواجهوا بصراحة المواضيع التي عليهم أن يواجهوها كمسرحيين يطرحوا قضايا معينة تمس مجتمعهم . أنا برأيي عندما يحس الكاتب المسرحي حقاً أنه حر . يمكنه أن يبدع ، وما لم يتوفر الإحساس ، لا يمكن أن نطمع بنص مضيء ونص واضح ، وهذا الإحساس الداخلي عند الكاتب اعتقد اننا نكون قد قطعنا مرحلة كبيرة .

ثم نأتي إلى النص نفسه ، في المسرح لم يعد النص هو المهم ، بل هي الرؤيا المسرحية ، المتتبع للحركات المسرحية الحديثة الآن وخصوصاً في التجارب الأمريكية الحديثة ، أثبتت أنه يمكن صنع المسرح من جزئيات الحياة اليومية كمسرح الواقعة دون الاعتماد على نص حقيقي أو درامي ، وإنما جزئيات الحياة ، والحياة اليومية يمكن أن تصنع مسرحاً إذا أردنا ، وأن يكون هذا المسرح فعالاً وله عنصر درامي جديد ، وحتى أنه يمكن لتجربة خاصة أن تقف في وجه الاحتكارات الرأسمالية التجارية الموجودة في أمريكا ، لتأكيد صفة مسرح إنساني

ومعتوض كتجربة المسرح الحي ، وهنا أحب أن أستعير القول من الطيب الصديقي الذي قال أننا حتى إذا أردنا أن نقرأ دليل الهاتف بشكل مسرحي فإننا نستطيع أن نؤكد معنى اجتماعياً له صفة عبثية ، وقد تكون له قيمة درامية حقة ، أي كما قال أيضاً السيد ونوس أننا نستطيع أن نرى في المقاهي ، في أحاديث المقاهي مسارح حقيقية تعالج مواضيع تهمنا أكثر مما نرى في الواجهات أو الخشبات المضيئة التي تتلألأ فيها الأنوار .

اذاً فانعدام الخبرة الفنية ، والرؤية المسرحية لدى الكتاب الى جانب الخوف الداخلي الناشيء عن القهر ، وانعدام الحرية في الكثير من النظم العربية القائمة الآن ، هي التي أوجدت نصوصاً مريضة ، وغير واضحة في كثير من الأحيان أيضاً ، في هذه الظروف لايمكننا أن نستعير اشكالاً من الدراما او من اوربا التي كانت في كثير من الاحيان لاتعاني هذه الحيرة والبلبلة التي يعيشها المجتمع العربي منذ مطلع هذا القرن . المشكلة هي اختيار شكل ملائم للمجتمع العربي الآن من خلال المسرح ،

وفي رأيي أن هذا لايعني أبداً أن نعترض على العودة الى الأصول ، فالخروج عن الجمهور البورجوازي العادي المتأثر تأثراً حقيقياً بالحضارة الأوربية الذي يأتي في مدن معنية ليرى المسرح ، ممكن أن نعود أيضاً الى تجارب اكثر شعبية واكثر انطلاقاً وهي موجودة فعلاً في كثير من الدول العربية كسرح السامر في القاهرة ، ومسرح البساط ومسرح القهوة ومسرح الساحة وكثير من التجارب الاخرى التي أعطت المسرح شيئاً من الهواء ، أنا برأيي أن اشراك الجمهور في العملية المسرحية ، وفي الفعل المسرحي هي المشكلة التي يجب ان نواجهها الآن ، اعتبار الجمهور عنصر درامي فعال والقضاء على المسرح الايطالي التقليدي الذي يضع المتفرج دائماً في حالة سلبية والذي اعتقد انه قد زال وقته الآن ، واصبح غير مؤثر . اطلاقاً نحن نتكلم عن النص ، لكن لم تعد الآن بالنسبة لشرقنا العربي وبالنسبة لكل التناقضات التي نعيشها ، لم تعد المشكلة مشكلة نص ، وانما مشكلة جمهور ، كيف نجده ؟.. وكيف نجبره على الخروج من سلبيته الموروثة ، ومن

حزنه الطبيعي ، ومن كآبته ، ومن قهره ؟.. شكراً .

رجاء النقاش :

لي عدة ملاحظات حول الموضوع المطروح ، والموضوع كما نعرف جميعاً هو أزمة النص المسرحي .

الملاحظة الأولى هي ملاحظة واقعية مستمدة من واقع المسرح العربي او الحركة المسرحية العربية ، هذه الملاحظة هي ان الحركة المسرحية العربية لم تستطع حتى الآن - رغماً عن تقدمها في بعض البلاد العربية مثل مصر - ان توفر التفرغ للكاتب المسرحي حتى يكون متفرغاً لفنه ولعمله الفني . فعندما نأخذ التجربة المسرحية في مصر - لأنها اوسع تجربة واعمق تجربة في الوطن العربي كله - نجد كل كتاب الصف الاول للمسرح المصري مشغولون جميعاً بأعمال اخرى بعيدة تماماً عن المسرح ، ونجد ان المسرح هو بالنهاية العمل الثاني لهم او عمل اوقات الفراغ بالنسبة لهم ، وليس العمل الأساسي ، ولا اعتقد ان هذا الوضع على الاطلاق يمكن ان ينجب حركة مسرحية سليمة او ان يساعد الحركة المسرحية القائمة على التقدم والتحرك . نحن اذا نظرنا الى تاريخ المسرح العربي نذكر ان اول بدايات هذه الحركة - منذ مائة سنة - كان في الكاتب المسرحي يعقوب صنوع ، كان متفرغاً تماماً لعمله المسرحي ، وكان يعيش في قلب مسرحه دائماً . الآن وبعد مائة سنة لا يوجد كاتب واحد على الاطلاق متفرغ للحركة المسرحية ، للعمل المسرحي ، للفن المسرحي . هذا الوضع يؤثر تأثيراً خطيراً في رأيي على عدة نقاط من الناحية الثقافية ، فإنه يحول بين الكاتب المسرحي - حتى لو كان موهوباً من الدرجة الأولى - يحول بينه وبين المتابعة للحركة المسرحية العالمية ، او بمعنى آخر فإنه يحول بينه وبين تثقيف نفسه مسرحياً تثقيفاً كاملاً وكافياً لأن يحرك موهبته ويجددها باستمرار ، هذا الوضع أيضاً يحول بين الكاتب المسرحي وبين التجربة الواسعة المطلوبة لاي كاتب خلاق أو مؤثر . على سبيل المثال ، الذين كتبوا عن قضية فلسطين في المسرح العربي عموماً ، لا

أعرف احداً منهم كان له تجربة حقيقية مع حركة المقاومة او مع القضية الفلسطينية في واقعها الحي ، وكل ما كتب عن هذه القضية ، باستثناءات قليلة جداً جداً . كان مستمداً من الكتب ومن القراءات ، ومن المعارف المنشورة في الصحف ، وما الى ذلك ، هذا نقص خطير . ولا يمكن بالطبع ان تتجدد الموهبة المسرحية تجدداً صحيحاً إلا بتجربة حية للكاتب المسرحي يجد وقتاً لاستيعابها ، وللعيش فيها بطريقة سليمة ، يستطيع أن يعيش ثلاثة او أربعة اشهر في تجربة معينة تعطيه المادة المسرحية المطلوبة . ايضاً عدم التفرغ يفرض شيئاً ضاراً جداً على الكتاب المسرحيين ، هو عدم معايشة المسرح من الداخل بمعنى انه لا يعرف قوانين المسرح الدقيقة المحددة ، ويظهر لنا ذلك بوضوح عندما نلاحظ ان كثيراً جداً من النصوص التي عرضت على المسرح، وأولها النصوص الناجحة تعرضت لتعديل كثير جداً بعد كتابتها . تعرضت للحذف وللادماج وما إلى ذلك ، وأنا أرد هذا في الواقع الى أن الكاتب المسرحي عندنا حتى الآن ، وكتاب الصف الاول في مقدمتهم لا يعيشون التجربة المسرحية من الداخل بسبب هذا الظرف الغريب وهذا الوضع الذي يجب أن نتخلص منه ، والحقيقة انني لو كنت مسؤولاً في الحركة المسرحية لتمنيت ان اسارع الى تعيين الكتاب المسرحيين الذين ثبتت موهبتهم في المسارح المختلفة ، بحيث يبقى موجوداً في الفرقة المسرحية الكاتب كما هو موجود الممثلين والمخرجين . وأتمنى أن توصيات هذه الندوة تتضمن شيئاً عن هـــذا الموضوع الدقيق الذي قد يبدو خارجياً ولكنه مؤثر الى أبعد الحدود في تأخر الحركة المسرحية .

الملاحظة الثانية ، وقد تعرض لها الكثير من الزملاء ، هي كثرة المحرّمات في المجتمع العربي وسآخذ نقطة محددة ، لأن موضوع الحرية السياسية قد عولج ونوقش أكثر من مرة ، سآخذ نقطة محددة وهي موضوع الدين ، فموضوع الدين أصبح إلى حد بعيد جداً من المحرّمات خاصة على الكاتب المسرحي ، بينما لو فكرنا بعض الشيء في موضوع الدين تاريخاً وفكراً وثقافة ، لوجدنا أنه من

أخطر الموضوعات ، لأن التاريخ الديني مليء بكثير جداً من التجارب الأساسية التي تصلح مادة مسرحية ، وتاريخ المسرح العالمي يثبت أن التجربة الدينية للانسان عموماً ، كانت مادة المسرحيات عظيمة جداً ، فكثير من المسرحيات اللامعة جداً والناضجة جداً في المسرح الحديث ، استمدت حوادثها من أبطال الدين ، ومن رجال الحركات الدينية المختلفة وأعطتها مفاهيم عصرية مهمة ، والكاتب في مثل هذه التجارب يكسب كسباً كثيراً لأنه عندما يأتي ببطل ديني يستطيع أولاً أن يعطيه معنى عصرياً ، ثانياً يستطيع أن يكسب الجمهور الواسع العريض الذي بدونه يقل التأثير المسرحي بشكل كبير ، فالملاحظة التي أريد أن أقولها على سبيل المثال ، في الشهور الأخيرة مُنعت مسرحية « الحسين ثائراً وشهيداً » على المسرح القومي في القاهرة بعد ان تم إخراجها تماماً ، واصبحت معدة للعرض اعداداً كاملاً ، فلم تظهر هذه المسرحية لأن رجال الدين قد اعترضوا عليها . فالملاحظة التي اريد ان اقولها هنا في الواقع هي ان الحركة المسرحية عندنا عموماً تحتاج إلى مزيد من الشجاعة ، مزيد من التخلص من التردد ولا اقول الجبن ، لأن مسرحية الحسين ثائراً على سبيل المثال مُنعت برأي رجال الدين وبعد مناقشة قصيرة جداً بين رجال الدين الذين تجمعوا بالفعل لفرض رأيهم ، وبين المؤلف والمخرج المسرحي ، المؤلف الأستاذ عبد الرحمن الشرقاوي ، والمخرج الأستاذ كرم مطاع .

كان بودي لو ان الحركة المسرحية تشجعت أكثر ، وملأت قلبها بالاحساس بالرسالة ولابد وان تفتح مجالات جديدة ، وتفجر ينابيع جديدة لنفسها ، ان يتجمع الكتاب المسرحيون الكبار في مصر ، وإن امكن في الوطن العربي كله لمناقشة اكبر رأس ديني في مصر وهو شيخ الأزهر في هذا الموضوع ، وكشف ما في هذا الموقف من اضرار لا على الفن والمجتمع فقط ، وإنما على الدين ايضاً ، لأنه يجمد الفكر الديني والتاريخ الديني تجميداً خطيراً ، وانا اعتقد انهذه المناقشة الحادة ، وهذا النضال والاستبسال في محاولة إقناع المعسكر الآخر كانت ستكون مفيدة ،

جداً حتى لو خرجنا منها ببعض المكاسب البسيطة الجزئية ، آملاً في مكاسب احسن وافضل في المستقبل .

وتحضرني في هذه المناسبة قصة حياة « موليير » الكاتب المسرحي العظيم ، فقصة حياة موليير ، بها فصل مهم جداً من كفاحه مع رجال الدين ، والأخذ والرد الدائم بينه وبينهم ، وعدم استسلامه . كان يتنازل احياناً ثم يعود الى النزال مرة اخرى حتى قدر ان يحقق لمسرحه وللمسارح الاخرى بعض المكاسب المختلفة الأساسية . فأنا أتمنى في الحركة المسرحية ان تكون أشجع مما هي عليه الآن ، وتشعر بأن القيود الموجودة ليست على كاتب بعينه ، وانما هي على الجميع . ولذلك فأنا أتمنى ان نخوض المعارك المختلفة املاً في التغيير والقضاء على هذه القيود .

هناك نقطة او ملاحظة اخرى ، هي موضوع التراث العربي . فأنا اعتقد ان الكاتب المسرحي ، والحركة المسرحية العربية لديها فرصة فريدة في تاريخ المسرح العالمي كله . الموقف الراهن في المسرح العالمي يعطي للحركة المسرحية العربية فرصة نادرة المثال ليست موجودة لأية حركة مسرحية اخرى. والسبب في نظري ان الحركات المسرحية المختلفة في اوربا قد استنفدت واستهلكت تراثها الفكري القديم ، ومختلف ألوان التراث من نضال ودين وسياسة في المسرح ، وعكست هذه التجارب بالفعل ، بينما الكاتب المسرحي العربي ، لم يستهلك هذا النبع الخصب الخلاق الذي هو التراث العربي ، وفي حديث بيني وبين الكاتب الفنان المبدع الطيب الصديقي البارحة قال لي عشرة أفكار مستمدة أو مشابهة لتجربته العظيمة التي قدمها كعرض لرسالة الغفران والبخلاء وما الى ذلك . أي ان التراث العربي بجوانبه السياسية والفكرية والانسانية المختلفة مليء بالمادة الكبيرة الخصبة الخصبة التي تصلح مادة للمسرح مفسرة تفسيراً عصرياً ، مليئة بالاحداث الجمة معطية الفرصة لجميع مدارس الفن المسرحي ، من المدرسة الكلاسيكية الى مدرسة اللامعقول حتى لو ربطنا بعضه الانتاج المسرحي.. مثلاً تجربة المتصوفين العرب وفيها اشياء غنية وفريدة ، ولا

أريد ان أطيل في هذا الموضوع ، ولكن أريد ان اصل في نهاية الكلام الى ان هذه ليست مسؤولية الظروف المسرحية وهذه ليست مسؤولية الدولة ، وانما هي مسؤولية الكاتب المسرحي ، وانا اريد ان أكون صريحاً بعض الشيء في هذه النقطة لأقول ان معظم كتاب المسرح الكبار في الوطن العربي في الحقيقة لا يتمتعون بثقافة عربية كافية أو دقيقة لأنهم في معظمهم من أصحاب الثقافة العصرية الأوروبية الحديثة ـ وقليل جداً منهم من يعرف الثقافة العربية ويستوعبها ويتذوقها تذوقاً صحيحاً ، كلهم من أصحاب الثقافات الجيدة جداً والممتازة . ولكنها ثقافات اوربية عصرية . وهذا لا اعتراض عليه . ولكنه طبعاً اساساً وضرورية اساسياً في تكوين الفنان او الكاتب المسرحي تكويناً سليماً ولكن لا بد للكاتب المسرحي من ان يُدخل العنصر. عنصر الثقافة العربية في تكوينه . وانا للأسف ارى معظم كتابنا وحتى الكبار منهم بعيدين تماماً عن هذا المجال .

في الحقيقة لدي بعض النقاط الاخرى. لكنني ارى انني اطلت قليلاً والمناقشة مستمرة . فأرجو ان اؤجل النقاط الاخرى للجلسات القادمة شكراً .

هاني الروماني

بالنسبة لموضوع « ازمة الفصل المسرحي » أنا أرى أي فصل بين الكاتب المسرحي هو شيء لا يمكن أن يوصلنا الى أية نتيجة ، أنا أؤكد على ضرورة وجود الجماعة المسرحية .

الكاتب كما أشار بعض الزملاء ، الكاتب لوحده ، أن يكتب إنسان ، ويخرج إنسان آخر ، ويمثل هذا النص مجموعة وان الممثلين بدون أي تعايش أو انسجام كامل بين هذه المجموعة فأنا برأيي لا يمكن أن يوصلنا هذا الى أية نتيجة . خاصة وأننا نحن نحلم بأن يكون المسرح أداة تغيير ، وبناء في المجتمع ، وهذا الشيء أستمده مما نرى من التجارب في الوطن العربي .

إن التجارب المؤثرة والباهرة التي رأيناها أو سمعنا بها في أرجاء الوطن العربي هي التجارب التي قامت على أساس

الجماعة المسرحية . وأذكر على أساس المثال فرقة الطيب الصديقي في المغرب ، فرقة المسرح الفني الحديث في العراق ، بعض الفرق اللبنانية ، هذه التجارب التي أحدثت تأثيراً وضجة في الأماكن التي عرضت بها ، سواء في داخل أقطارها أو خارجها ، بنيت على أساس الجماعة ، المجموعة من الكاتب والمخرج والممثل ، المنصهرة والمنسجمة ، والتي تريد أن تقول شيئاً ، والتي تعتبر المسرح اداة تغيير وبناء في هذا المجتمع .

طبعاً هذا الشيء يحتاج الى ان ننشر الوعي الى العاملين في المسرح ، هذا الوعي ممكن للمسرحيين الذين يؤمنون ان المسرح اداة تغيير وبناء ان يشكلوا هؤلاء المسرحيين النوى لتشكيل هذه الجماعة . بالنسبة لحرية التعبير بين الكاتب والدولة قد يسأل احد هل يمكن ان يستمر هؤلاء الناس كجماعات مسرحية طبعاً في الفترة الأولى خاصة . هل يمكن ان تستمر حياتياً ومعاشياً ؟

انا برأيي يمكن . بالنسبة لموضوع الحرية . هذه التجارب التي ذكرنا بعضها لم تكن الآن كما كانت عليه في السنة الماضية . ولم تكن عليه في السنة الماضية كما كانت عليه قبلا . استطاعت ان تضغط وان تؤثر حتى على الدول الموجودة فيها . وكأمثلة على ذلك ايضاً . الطيب الصديقي . حاول ان يأتي . او دعي في المهرجانات الثلاثة الماضية . وفي هذه السنة . وعندما استطاع ان يتحقق نوعاً من الضغط اتى الطيب الصديقي . فرقة يوسف العاني في العراق ثلاث سنين لم تستطع ان تأتي . وجاءت في السنة الرابعة . والدولة بالذات قدمت لهم إعانة كي يحضروا إلى القطر . بعض الفرق الأخرى . كانت لديها مشاريع لمسرحيات . وكان فيه ازمة لعرض هذه المسرحيات . ومن ثم عرضت هذه المسرحيات التي كانت موجودة على قائمة المنع . فأنا ارى اننا لو توصلنا بتوصياتنا الى التأكيد على ان كل من الزملاء يتمتع طبعاً بقدرة على الضغط في القطر الذي جاء منه . اذا استطعنا ان نصل إلى تشجيع هذه المبادرات . تشجيع حركة تكوين

الجماعات المسرحية . لنتمكن كما قال الدكتور رشاد بالأول ان نفصل بين المسرح اي لا يتحول المسرح الى اداة دعاية واعلام . وانما ان يكون فعلاً مرآة حقيقية لهذا المجتمع. تكشف اعماقه تكشف حركته الحقيقية . ومطامح الناس فيه . حتى نستطيع ان نتوصل الى امكانية تجاوز الواقع وعملية البناء .

شكراً

صلاح عبد الصبور :

سأحاول قدر الامكان ان التزم بابداء الرأي في النقاط المثارة ، وأبدأ ، ربما بداية غريبة نوعاً ما . فأقول اننا لانعاني من ازمة في النصوص المسرحية . او ان بلاداً كبلادنا لاتعاني من ازمة في النصوص المسرحية . بالنسبة الى ظروفها وتطورها الاجتماعي والحضاري والفني . فالمسرح كما نعلم جميعاً فن مستحدث في بلادنا وقد نشأ معظم كتاب المسرح الحاليون في ظل الثقافة الادبية لا المسرحية. واذكر على سبيل المثال انني لم أر المسرح في بلدتي الصغيرة في مصر الا مرة واحـــدة ولم اصبح من مشاهديه الا عندما جئت الى القاهرة لأتلقى التعليم في الجامعة . واذكر ايضاً ان معظم طموحنا المسرحي . جاء بعد أن طمحت نفوســنا الى كتابة الشعر او القصة . وهــذه حال معظم كتابنا المسرحيين . وخرج من معطف توفيق الحكيم لا من معطف التراث الادبي المسرحي العربي . كانت نتيجة هذا أن نبع مسرحنا في معظمه من الروح الغنائية التي يتميز بها الشعر . او من الروح الحكائية التي تتميز بها الرواية . ولم ينبع من الروح الدرامية التي يتميز بها المسرح . وينتج عن هذا ان كان معظم كتابنا المسرحيين اهل كتابة ادبية لا اهل حرفة مسرحية . وأنا اريد ان اقول ان هذا من النواقص الشديدة. ولكنه ايضاً من ملامح تكوننا المسرحي. واريد ان ارجّح رأي كثير من اخواني في ان المسرح لايستطيع ان ينهض نهضته الكبرى الا على يد رجل المسرح الذي يعيش في المسرح ويعرف امكاناته ، ويعايش مشكلات العرض اليومية ، ويعايش ايضاً حلولها ووسائل التغلب عليها . وإذا أضفنا إلى ذلك أيضاً ان مناهج التعليم عندنا لاتعنى

على الاطلاق بمفاهيم الفن ، وهي حين تتناول الأدب لاتتناول المسرح كجزء من النشاط الأدبي ، أو كجزء من الابداع الأدبي يجب أن تدرسه ، لوجدنا ان هذا العدد من المسرحيات الذي يُنتج في بلادنا كل عام عدد مناسب جداً للمرحلة التي نعيشها ، وأريد ان أضيف قضية أخرى ربما بدت قضية متشابكة وعسيرة الحل ، وهي قضية اللغات او اللهجات المختلفة التي يُكتب بها مسرحنا . نحن الآن نتحدث عن مسرح عربي ، ومعنى هذا أنه مسرح يتجه إلى جماهير الأمة العربية كلها ، وأنا اتصور أننا عندما نتكلم عن المسرح الانكليزي نعني بذلك ان المسرحية تستطيع ان تنتقل في سهولة ويسر مابين أمريكا وانكلترا واستراليا وكل البلاد الأخرى الناطقة بالانكليزية ، ولا يلزم لها إلا ان يتناولها مخرج فيقدم تفسيره لها ، ولكن إذا أحصينا المسرحيات العربية ، او المسرحيات التي تنتج في بلدان الأمة العربية المختلفة لوجدنا عددها جيداً لابأس به ولكن من الصعب جداً أن تنتقل مسرحية من بلد عربي إلى بلد عربي آخر ، ولعل هذا يؤثر بالتالي لا في الاحصاء ، ولكن في الوقع او الانطباع عن خصوبة المسرح العربي او عدم خصوبته ، ويجعلنا ندفع بسؤال الندرة ، وانا لا أشك بأن كلا منا حين يتناول كلمة الندرة يبحث او يذكر مسرح بلده بالذات ، ولا يذكر خارطة المسرح العربي في بلدان العروبة المختلفة من الخليج إلى المحيط ، وأنه لو استطاع ان يوسّع نظرته ـ وهذا فرض ربما بدا صعباً وعسيراً الآن ـ لو استطاع ان يوسع نظرته لجعل هذا السؤال عن الندرة يتأخر كثيراً ولا يلقى الآن . إذاً ليست هناك ندرة في النصوص ، ولكن في الواقع أن مانشكو منه هو اختلاط المفاهيم بالنسبة للمسرح في بلادنا ، فنحن نجد أن معظم الحركات المسرحية تنعكس في بلادنا ، ونجد أن هنالك صيحات مختلفة ابتداءمن صيحة العودة الى التقاليد المسرحية الى خيال الظل أو الى مسارح التشخيص او التمسرح ، تجمعات ، العودة اليها بشكلها المباشرأو العودة الى استحيائها وإلى تقديمها

بشكل جديد، ابتداء من هذا الى احدث الصيحات المسرحية، ولا اريد أن افصل هذه الظاهرة عن ظواهر اخرى في مجتمعنا العربي . مجتمعنا العربي كما نعلم يتعايش فيه بشكل ربما بدا متناقضاً وغريباً السلفيون ، دعاة العودة الى العصور السالفة القديمة ، ويتعايش فيه ايضاً دعاة تبني آخر الأنماط الاجتماعية او الفكرية او الحياتية في العالم الحديث ومجتمعنا العربي ، ربما لا نجد مجتمعاً آخر يتحدث بهذه الوفرة عن التكنولوجيا ويقيم من قضية التكنولوجيا وقضية التغير التكنولوجي مجالاً للنقاش والاهتمام يجاوز كثيراً مانبذله من جهد حقيقي في سبيل إدخال التكنولوجيا الى بلادنا ، اريد أن اقول ان مجتمعنا العربي على مستوياته المختلفة ، يعكس هذا في ثقافته وربما انعكس ايضاً في الشعر ، وربما انعكس في مناهج التعبير الادبي والفني بشكل عام ،وينعكس ايضاً في الفنون التشكيلية، وفيما اعتقد الحل لهذه القضية ينبع أو يلقى او يُطرح من داخل الاعمال الفنية ذاتها، او الإجابة تعطيها الاعمال الفنية ، لايعطيها مجرد النقاش ، النقاش لا يستطيع أن يخطط طريقاً للفن ، او أن يرسم مساراته ، ولكن مايرسم المسارات ، وما يرجح شكلاً على آخر ، أو أسلوباً على آخر ، هو الابداع الفني من خلال هذا الأسلوب، الابداع الذي يواجه تطلعاً اجتماعياً ، وشوقاً اجتماعياً، شوقاًمن الجمهور أو المتفرج أو الحياة الفنية إلى استقبال هذا الشكل الفني، هناتكون الاجابة بالنسبة للأشكال لا بالنسبة إلى الرؤيا الاجتماعية. بالنسبة للأشكال تكون الاجابة هي إطلاق الحرية للخيال الخلاّق بالنسبة للفنانين. وأنا أريد أن أزعم أن العيب في كثير من فنانينا هو أن خيالهم قد تعود أن تُقصّ أجنحته ، وهم لذلك دائماً يطامنون غلواء هذا الخيال،ويؤثرون اختيار الطرق الممهدة ، على أن يواجهوا مشكلات حل هذه الأسئلة المطروحة . وهنا أيضاً يسعدني أن أذكر تجربة الطيب الصديقي ، وأذكر أيضاً تجربة سعد الله ونوس في رأس المملوك جابر ، ولا يتسع المجال لتجارب أخرى ،ولكن انا أريد ان اقول إن إنطلاق خيال

الكاتب هذا لا يتم إلا في مجتمع يتعود فيه الناس أولاً على احترام كلمة الخيال الخلاق ، ولا يتعود فيه الناس على ان يفتشوا دائماً عما وراء هذا الخيال الخلاق من اغراض او إشارات او خفايا ، نحن عندما تبنينا المسرح كشكل من اشكال التعبير الفني ، كان معنى هذا اننا نتيح للانسان ان يحاور لا ان يغني ، ان يتحدث مع الآخرين ، وأن يرد عليه الآخرون، وان يقوم هذا الحوار او هذا الجدل بين الشخصيات ، ان تنتفي من مجتمعنا ما اسميه بأحادية النظرة ، والنظر إلى الأمور على ان هذا صواب وهذا خطأ بشكل جازم، وان نتبين دائماً مايستطيع بعض اخواني ان يسميه بالحركة التاريخية ومـا اسميه ، او اصر ان اسميه بحركة الانسان في المجتمع ، لا يتم هذا إلا من خلال الحوار ، وكان هذا تخلصاً اما من الروح الاملائيـة ، او الروح الغنائيـة التي تسود ادبنا ، او من روح القصصة التي يحكي فيها الحاكي، ويتلقى فيها المتلقي ، ولا نسمع فيها الا صوتاً واحداً ، ووجهة نظر واحدة .

الخطوة الأبعد ، أن يكون مجتمعنا متسامحاً بمختلف مستوياته ، وهنا فيما أعتقد تثار قضية المحرّمات الاجتماعية ، التي تتكوّم وتتكاثر يوماً بعد يوم في مجتمعنا، تثار هذه القضية . لأن الخيال في تبنيه ، سواء للاشكال او للأفكار التي تتجسد في هذه الاشكال ، يجب ان يكون حراً ، وخلاقاً ، وان تتاح له فرصة المواجهة . مواجهة المجتمع ، والحكم عليه بعدذلك .

تُثار هنا قضية أخرى ، وهي قضية الكاتب والدولة، الواقع ان قضية الكاتب والدولة هي قضيـة الكاتب والمؤسسة الاجتماعية الأم او المؤسسة الاجتماعية الكبرى، ولا استطيع اطلاقاً ان ازعم ان هذه القضية، قضية جديدة ، هذه القضية من اقدم القضايا . حتى افلاطون في حديثه في كتاب « القوانين » رأى ان الشعراء يجب الا يتغنّوا، الا يكتبوا الا القصص التي تحكي البطولة والشجاعة ، ولكن لا يتحدثوا عن العواطف الانسانية لأن هذا جدير بأن يُرسِّب في نفس الانسان ما قد يضرّه ، هو يريد ان يخلق مواطنين صالحين .

طبعاً افلاطون كان شاعراً ضلّ طريقه ، ولكنه اعطى بداية لما نسميه بتدخل الدولة، طبعاً تدخل الدولة حاصل ليست كل الدول سواء هذا ما نعرفه جميعاً ـ ولكن انا اقترح انه حتى عندما يكون الانسان في صلح مع الدولة ، يجب ان تعهد الدولة الى اهل الحرفة نفسها بالحكم على الاعمال الادبية . انا لا استطيع في مجتمع كمجتمعنا الحديث ، او مجتمعنا العربي في المرحلة الحالية ان اطلُب مطلبة تامة برفض جميع الوان الرقابة على الفن . اولاً الدولة تموّل . وهــذا ما نعلمه جميعاً بالنسبة لجميع الحركات الفنية المتصورة . والمسرح كما نعلم فن لا يُربح كثيراً خاصة اذا كان جاداً . وخاصة في بلاد كبلادنا .

إذاً الإقتراح الذي نريد أن نتقدم به ، هو أن يصبح من حق تجمّع الفنانين أنفسهم الحكم الرقابي على عمل فني ، بالتقديم أو عدم التقديم ، وأن تنتفي سيطرة كل المؤسسات الأخرى ، بما فيها المؤسسة الدينية التي كان يشير اليها الاستاذ رجاء النقاش . اريد ان اقول تعليقاً صغيراً عن المسرح ، هل هناك طابع للمسرح العربي؟ طبعاً كما أشار بعض الزملاء ، المسرح الذي نعايشه الآن هو المسرح اليوناني في تكوين المسرحيــة ، الايطالي في البناء المسرحي . وهذا المسرح الآن لا ينتمي الى أحد .

لا أستطيع ان اقول هذا هو المسرح الغربي ، حتى مسارح الشرق الاوسط القديمة مثل مسرح « النو » الياباني ، او المسرح الصيني ، او الظواهر المسرحية الافريقيــة ، مثل مسرحيات القناع او مسرحيات الاستسقاء او غيرها ، كلها اخذت مكانها المحدود كتقليد ، وابتدأ هذا التراث او هذا الشكل اليوناني الروماني يصبح هو السائد في جميع بلاد العالم . ولا استطيع ان اسميه المسرح الغربي ، لانه ايضاً شرقي ، لاننا نراه في موسكو ايضاً ، ويمكن ان نراه في الهند ، ونراه في افريقيا ، واذكر مثلاً اننا حضرنا مهرجاناً للثقافة الافريقيــة . رأينا بعض الفرق الإفريقية مثل فرقة السنغال او فرق غيرها تقدم المسرحية في نفس القاعة المبنية على الطراز الايطالي . ومسرحية

الثلاث فصول . التي تبدأ في الشخصيات وفيها « الكلايموس » « والأنتي كلايموس » بالبناء اليوناني المتطور التقليدي الذي أصبح تقليدياً وعالمياً .

إذاً ، بحثنا عن أشكال أخرى يجب ان لايكون من شواغلنا في الواقع ،لأن هذا الشكل أصبح الآن لاينتمي إلى احد بقدر ماينتمي الى الانسانية ، لكن مايجب ان نبحث عنه نحن ، هو ان نُدخِل في داخل هذا الشكل ، او في الأشكال المتفرعة عنه ، مشكلتنا نحن . المسرح كما يتبين لنا الآن ، الشكل لايهم فيه على الاطلاق ، ونحن عندما ندخل إلى المسرح لايعنينا حتى بأية لغة . نحن ندخل الى المسرح لنرى يوليوس قيصر في سنة ٤٤ قبل الميلاد يتحدث باللغة الانكليزية . كمسرح شكسبير مثلاً . ونقبل بهذا . فإذاً اللغةوالشكل و..و.. الخ .. هذه القضايا تـُترك لخيال الفنانين ولابداعهم في نطاق الشكل العام للتطور المسرحي الذي اشار إليه الدكتور رشاد . والذي شرحه الأستاذ جلال خوري بوجهة نظر أخرى،إنما المشكلة ان نضع في داخل هذا الشكل تطلعنا نحن ومشكلاتنا على مستويين ، على مستوى مشاكل الانسان العربي ، والانقسام الذي يعانيه في داخله وهذا مهم جداً . وانا اريد ان اقول ان مسرح الفاميلي دراما . ودراما الأسرة قد انتهت من زمان . إنما يعود المسرح ثانية لكي يناقش الكليات في حياة الانسان . ولا اعتقد انه يوجد كلية في حياتنا تهزنا جميعاً قدر اننا ضد اوربا ام معها . هو اننا ضد التقاليد ام معها . هو اننا ضد التراث ام معه .

اين نحن ؟.. هذه المشكلات يجب ان تتناول . والمشكلة الأخرى مشكلة اين نحن ؟.. وبعدها مشكلة « وإلى أين ذاهبون ؟ » وهذا مانسميه حركةالأنسان في التاريخ .

شكراً

فيصل اليامري :

حذرنا الدكتور رشاد رشدي من الخوف في القضايا الفكرية . ولا ادري كيف نتوصل الى الأشياء التي ذكرها الأستاذ صلاح عبد الصبور دون الخوض في القضايا الفكرية . وكأن المتوقع من هذه الندوة . . ان تقدم لنا وصفات او ارشادات من الناحيـــة الفنية للحركة المسرحية العربية . اذا كان هذا هدف الندوة . فأعتقد كما اتفقنا بأنه لا يصلح المسرح الا المسرحيون انفسهم . فلذلك كان المفروض نصف الموجودين ان لا يكونوا مشتركين في الندوة حتى نحصل على وصفات فنيـــة فعلاً . وحتى نتوصل الى إرشادات موجهة . يعني القيام بنقدوتحليل ما حققه المسرح العربي . وما لم يحققه واستنباط استنتاجات من هذا النوع ، يعني ايضاً التمكن من وضع مخطط آفاق الحركة المسرحية العربيـــة والقيام بهذا العمل بالتالي يعني ان نتسلح بالوضوح الفكري .

وانا اعتبر الوضوح الفكري مهماً لأنه يساعدنا في الإجابة على كثير من الأسئلة . الإجابة عن السؤال الأول . لمن نصنع فننا . في البحث عن معاييرنا وقيمنا الجمالية . في تعاملنا مع التراث العالمي والمحلي الذي تحدثنا عنه كثيراً . في التمييز بين الليبرالية الفوضوية في الفن والثورية . في كل ذلك نحتاج الى الوضوح الفكري . نحتاج الى الوضوح الفكري في مكافحة الابتـــذال . والتزوير في الفن . وكل ما من شأنــه افساد ذوق الجمهور . وهذه عملية تحتاج الى جهد وزمن فنحن نعيش في مجتمـــع متخم بالتناقضات . وهذا مما يزيد المهمة تعقيداً ويرفع من حدتها . واتفقنا ايضاً في المناقشة على أن المسرح ليس حالة خاصة منفردة قائمة في الهواء ، وانما هي جزء من الثقافة السائدة ، والصعوبات التي يعـاني منها المسرح إن كان نصاً أو شكلاً اوعرضاً ، هي مرآة صادقة الى نقاط الضعف التي تعاني منها ثقافتنا عموماً ، وهذه نقطة على جانب كبير من الأهمية على ما أعتقد . فنحن لانستطيع ان ندرك اسباب وأبعاد ازمة المسرح العربي ، اذا لم نربطه بالحياة

العامة واذا ما ربطنا المسرح بالكيان الثقافي للأمـــة ، علينا ان ننظر اليه من زاويتين ، أولاً من ناحية السياسة الثقافية المتبعة عن وعي وتخطيط ، أو عن فوضى وصدفة في هـذا القطر او ذاك . ثم من ناحية القيم الثقافيةالسائدة بما فيذلكالذوق السائد وموقفنا من التراث الثقافي ، ومن الثقافة المعاصرة ، ونظرتنا هذه يجب ان تستند الى منطلقاتتضمن لنا الوصول الى تشخيصات مصيبة ، وأهم هذه المنطلقات هو ايماننا بأن كافةهذه الظواهر قدتكونت تاريخياً ، وهي بالتالي قابلة للتغيير ، ثانياً ان ندرك بأن الكثيرمن مظاهر الابتذال في الفن قد ترتدي مظاهر حضاريةخداعة . مما يصعب على من يبقى على السطح ان يكتشف الابتذال الموجود في بعضالقيم الثقافية . في كل هذا نحتاج الى الوضوح الفكري ، ولا يمكن لأي فنان عربي يعيش في مثل هذه الظروف التي تعيشها أمتنا في نضالها ضد الغزو ، وفي نضالهامن أجل البناء الداخلي . لا يمكن للفنان ان يعزل نفسه ، وهنا تأتي مسؤولية الفنان.

والفنان المسرحي الذي لايشعر بالمسؤولية تجاه عمله ، لا يمكن ان يسمى فناناً ، فأنا اعتقد ان الممثل في هذه الحالة ، يتحول الى موظف تشخيص، والكاتب الىإسكافي أدوار ، والمخرج عبارة عن شرطي سير يمنع التصادم على المسرح ليس اكثر ، وهناك نقطة اخرى وردت في المناقشة . أعتقد ان هناك خلطاً بين المنهجالفكري، والأسلوب الفني ، إن بريخت ذو اسلوب متميز تماماً عن غوركي ، ولكن كلاهما يمثلان الواقعية في الفن . شكراً .

د . رشاد رشدي :

استمعنا الى بعض الآراء الفنيــة ، وغير الفنية في هذه الندوة ، وقـد اتفق الرأي او كاد ان يتفق على وجود ازمة في النص المسرحي ، ترجع اساساً الى نقص الرؤيا المسرحيـة ، وإلى نقص التجربـة المسرحيـة ايضاً كما اشار بعض الزملاء ، ولعل الآراء التي أبديت في هـذه الندوة تنير الطريق ، او على الاقل تساعد على إنارة الطريق الى حل ازمة النصالمسرحي في الوطن العربي وشكراً جزيلاً .

اليوم الثالث الاثنين ١٩٧٢/٥/٢٩

متابعة موضوع «النص والنقد المسرحيان»

• يجب على الدولة ألا تحتضن وألا تساعد المسرح الخاص.

رشاد رشدي

• الفنان المسرحي الذي لا يشعر بالمسؤولية .. لا يمكن أن يسمى فناناً.

فيصل الياسري

• حياتنا الثقافية العربية تفتقر إلى الناقد المتخصص، والذين يمارسون العملية النقدية في بلادنا يمارسون كل ألوان النقد.

محجوب العبدالله

• يجب أن نعامل التراث عن طريق الاستعادة لا الإعادة أي أن نعطيه الرؤية العصرية.

حنا مينه

• المطلوب من النقد: حماية الجماهير من الفكر الهدام ومن الفن المسن، وحماية الحركة الفنية نفسها من نفسها

ممدوح عدوان

• لا سبيل إلى حل أزمة النص المسرحي العربي إلا في إطار نظرة شاملة لدور المسرح في المجتمع.

بهاء طاهر

الدكتور رشاد رشدي :

(بعض الاخوان المشتركين في الندوة ، في آخر الندوة ، كانوا يحبون أن يعلقوا على ماقيل ، لكنهم لم يدرجوا اسماءهم في الأول لأنهم لم يكونوا يعرفون أنه يجب أن تدرج الأسماء ثم أثيرت موضوعات أثارت انتباههم واهتمامهم ، فأرادوا أن يعلقوا عليها ، فهل عندكم مانع من أن نبدأ ، بالتعليق على ماقيل في الأمس) .

فيصل الياسري :

مندوب العراق الاستاذ يوسف العاني اضطر للسفر . واعطاني مجموعة اوراق تحمل جزءاً من رأيه الذي استطاع ان يكتبه بسرعة . بخصوص قسميه . قسم يتعلق بالمهرجان والقسم الاخير . اذا ناقشتم المهرجان نقرؤه . فالقسم الاول يتعلق ببعض النقاط المطروحة فاذا احببتم ان نقرأ رأيه في اي وقت .

د . رشاد رشدي :

طبعاً . ونبدأ اذن ببعض التعليقات التي شاء بعض الزملاء ان يبدوها . ثم نعود الى الاستاذ العاني .

الاستاذ محجوب العبد الله :

بالأمس تحدث بعض الاساتذة الزملاء عن ازمة النص المسرحي . وفي رأيي ان ازمة النص المسرحي العربي موجودة ، وهناك اسباب لوجودها تتمثل في :

اولاً : عجز عن اعطاء رؤية جديدة في المسرح عند معظم الذين يكتبون للمسرح . بل ان معظم الذين يكتبون للمسرح قالوا ما عندهم من خلال عدة مسرحيات ، وتوقفوا الآن . او انهم يعيدون قراءة ما كتبوه سابقاً . ويكررون نفس افكارهم . ولكن بصيغ جديدة .

ثانياً . ومن اسباب ازمة النص المسرحي . العنف الرقابي الموجود . والذي يتعرض له الكاتب من اجهزة الرقابة في الدولة التي ينتمي لها . ومن اسبابه ايضاً : استيراد كثير من كتاب المسرح لصيغ ومفاهيم اجنبية ، لاتتلاءم مع ظروفنا العربية . لذلك فان هذه المفاهيم والصيغ لاتعيش طويلاً . ويتوقف بعدها هذا الكاتب عن الكتابة .

أما الدعوة الى أن تكون هناك صيغة مسرحية عربية ، فهذا الذي يجب أن يعمل المسرحيون العرب على تحقيقه ، وتاريخنا العربي فيه من الأحداث والوقائع القديمة

مايصلح مادة لكتابة المسرحية ، كذلك أدبنا العربي القديم الذي يحوي الكثير من الشخصيات والأحداث التي تكون أحداثاً معاصرة لو صيغت من جديد بأسلوب مسرحي معاصر نامس من خلاله مايجري في حياتنا العربية أو في العالم من حولنا ، وهذا ما شاهدناه في تجربة الفنان الطيب الصديقي في مقامات بديع الزمان الهمذاني .

وأنا أؤيد الدعوة التي دعا اليها الزميل الأستاذ رجاء النقاش من ضرورة الاستفادة من تاريخنا وتراثنا وأدبنا العربي القديم ، وأن يعود الكتاب الى هذا التاريخ وتلك اللقطات الأدبية ويصوغونها من جديد بأسلوب أدبي معاصر .

الأستاذ كامل القدسي :

بالنسبة للنصوص المسرحية ، طبعاً أجمعت الآراء على أن هناك أزمة في النص المسرحي العربي ، وباعتبار أنني أعمل في حقل المسرح المدرسي ، أريد أن أتكلم قليلاً عن النص المسرحي الملائم للأطفال ، وطبعاً حلقة العناية بالثقافة القومية للطفل العربي التي عقدت في بيروت باشراف الجامعة العربية ، كانت قد وجهت بعض الاهتمامات حول هذا الموضوع ، ودعت كبار الكتاب المسرحيين العرب لتناول النصوص التي تلائم الأطفال ، وطبعاً قسموا مراحل الطفولة إلى ثلاث مراحل : سن التخيل ، وسن البطولة ، وسن الشباب ، فكما نلاحظ أن الدول التي سبقتنا في مجال المسرح المدرسي مثل الاتحاد السوفييتي ، وألمانيا الغربية وبلغاريا ، قد شجعت الكاتب المسرحي لكتابة نصوص للأطفال ، وجعلت الجوائز المالية التي تمنح للكاتب المسرحي سواء بسواء ان كانت المسرحية مكتوبة للكبار أم للصغار ، وأعتقد أن هذا الموضوع يتصل اتصالاً وثيقاً بموضوع هذه الندوة ، لأننا اذا وفرنا النص المسرحي الملائم للأطفال نكون قد مهدنا لتنشئة جيل يتذوق المسرح. وبذلك نكون قد حللنا المشكلة تقريباً وشكراً .

الأستاذ حنا مينه :

ما دامت المتابعة حول النص والنقد جارية ، فلدي كلمات حول موضوع النصوص . قال بعض الزملاء أن هناك أزمة في النصوص، وقال زملاء آخرون ان هناك نصوصاً تنام في الأدراج ، في الحقيقة ليس هناك ندرة في هذه النصوص ولا هناك فيض فالمسرحيات الجيدة فكراً وفناً ، ولاانفصام تستطيع أن تظهر وأن تبرز سواء في القطر الذي كتبت فيه أو أي قطر آخر عن طريق النشر في المجلات أو الكتب أو عن طريق التمثيل، وأكثر المسرحيات في البلاد العربية استطاعت أن تظهر بهذا الشكل أو ذاك . اذن هناك شيء من أزمة النصوص ، ليس سببها العجز في الرؤية المسرحية ، ولكن العجز أحياناً في الرؤية الفكرية .

وفي هذه النقطة، نقطة الفكر، سأناقش قليلا فيما بعد الدكتور رشاد رشدي، على ان قلة الأعمال المسرحية الجيدة لا تعود الى العجز في الرؤية الفكرية فقط لأن هناك اسباباً موضوعية ايضاً تحول دون ظهور أعمال قادرة على التعبير عن الواقع بكل عمقه وجذريته. فمثلا ليس لدينا كثير من الايجابيات، ومطلوب من العمل ان يعبر عن هذا الايجاب، أما العمل الذي يعبر عن النواحي السلبية بعمقها وجذريتها فغير مرض عنه، ويحال دون ظهوره. ثم ليس لدينا كثير من الانتصارات، اما النكسات فأيضاً غير مرغوب في التعبير عنها، وأحياناً لا يجد الكاتب السبيل الا بالجهد الكبير، لاخراج الأداة التعبيرية التي يعتمدها في عمله ليقول من خلالها ما يريد عن هذه الأوضاع. ولكن هناك أسباباً أخرى تعود الى الكاتب نفسه، مثل قلة المعاناة والتجارب، وأنا أوافق الزميل رجاء النقاش في قوله لدينا فرصة كبيرة للاستفادة من التراث، ونحن لا نفيد منها كما يجب، بينما الغرب قد أفاد من هذا التراث حتى كاد أن يستنفده. وتجربة الطيب الصديقي في الاستفادة من التراث قد كانت أمس موضع تقدير وتقييم اكثر الزملاء، ولكن التراث يجب أن نعامله عن طريق الاستعادة لا الاعادة، أي أن نعطيه الرؤية العصرية، وأن نضعه في موقع العصر الذي نعيش فيه، أما المعاناة والتجارب فأكثر الكتاب مثلا لا يعرفون ريفنا، لا يعرفون معملنا، لا يعرفون حتى القضايا الأخرى، فالتعبير عن المقاومة يكون من خلال قراءة الكتب أو سماع الأنباء، وهنا تبرز بعض جوانب الأزمة في عدم المعاناة الكافية، وعدم التجارب المباشرة، وعدم أخذ الأحداث الجارية وتحليلها واظهارها في الاعمال الأدبية.

ولكن الدكتور رشاد رشدي حصر سبب هذا النقص في الأعمال المسرحية بالفكرة. قال بالحرف تقريباً: «ان مسرح الدعاية لفكرة مهما كانت هو السبب في اعاقة المسرح عندنا» وقال أيضاً «الفكرة الى زوال» أنا لا أعتقد أن الفكرة الى زوال، اذا زال الفكر فماذا يبقى من الانسان؟.. الفكر يتوالد ويرتقي الى أسمى، ولكنه لا يزول أبداً، وهذا التاريخ دليل. أما مسرح الدعاية لفكرة فأعتقد أن يكون ثمة عمل مسرحي أو لا يكون، فاذا كان عملاً للدعاية البحتة، فليس هو بالمسرحية الفنية، ونحن لا نبحث في هذا العمل، نحن نبحث في هذه الندوة عن الاعمال المسرحية الفنية، ولكن يخيل الي أن في هذه الموضوع نوعاً من رفض الفكر والرأي كما لاحظت في كلام الدكتور رشاد رشدي الذي استشهد بكلام على لسان تشيكوف حين كتب الى أخيه الكاتب المسرحي. فقال له: ما قيمة رأيك ورأيي؟

اذا كان ليس للرأي قيمة ، فهذا معناه دعوة الى الصمت . الرأي مطلوب لانه هو الذي صنع كل هذه القيم وهو الذي بالتالي صنع التغير والتقدم الاجتماعيين . وربما كان تشيكوف في هذه النقطة على خطأ ، ونحن مع احترامنا لهذا الكاتب العظيم فلسنا مجبرين على الأخذ بخطئه ان هو أخطأ في هذا الموضع ، ولكن تشيكوف لم يتوقف عند هذه النقطة ، ولديه رأي آخر ينقد هذه الفكرة تماماً ، فقد كتب في رسالة الى « سوفورين » مؤرخة في تشرين أول ١٨٨٨ يقول فيها : الفنان يلاحظ ويختار ويتصور ويؤلف وهذه الأعمال كلها تفترض في الأساس قضية مبدأية ، فاذا لم يكن الفنان قد وضع لنفسه قضية منذ البداية ، لما كان أمامه أن يتصور ولا أن يختار ، واذا أنكرنا وجود أيّة قضية ، وأيّة نية محددة في عملية الخلق، كان علينا أن نقبل الفكرة القائلة بأن الفنان يخلق دون سابق نية ، بغير مشروع محدد ، تحت تأثير انفعال بسيط ، ومن أجل هذا اذا جاءني كاتب وتباهى أمامي بأنه كتب قصته بدون أي هدف ، هكذا تحت وطأة الالهام ، قلت عنه انه مجنون ، انه يخلط بين مفهومين ، بين ايجاد حل لقضية ما ، وبين طرح هذه القضية بطريقة صحيحة ، وهذا الشيء الأخير، أي طرح القضايا بصورة صحيحة ، هو الشيء الملزم بالنسبة للفنان . ففي « أنّا كرنينا» ويفيني أونوجين مثلا ، لانجد حلا لأية قضية، وبالرغم من هذا فاننا نشعر بالرضا أمام هذين العملين ، لأن جميع القضايا فيهما طرحت طرحاً صحيحاً . اذن، لا يمكن أبداً حذف الفكر ولا يمكن أن يكون هناك عمل بدون فكر ، ولا يمكن أن نحذف الرأي، أو أن تقوم الحياة ولا المفاهيم بدون رأي . عند هاتين النقطتين الخطيرتين اللتين تطرق اليهما الدكتور رشاد رشدي أتوقف، وأخالفه ، وقد شرحت رأيي في الموضوع ، وسأكون سعيداً اذا سمعنا رأياً من الدكتور حول هاتين النقطتين أو من الزملاء الآخرين.

السيد وزير الثقافة :

لي رجاء بالنسبة لأعضاء اللجنة الفكرية ممن أخذوا العمل في هذه اللجنة بما يستحق هذا العمل ومن الجدية . لأننا نعتبر ان هذه الندوة اثمن ما في مهرجان دمشق للفنون المسرحية واتمنى حرصاً منا على آراء الاخوة اعضاء اللجنة جميعاً ان يحضروا جلسات اللجنة بانتظام ليتابعوا ما يجري فيها من نقاش . وبالتالي لنحصل على وجهات نظرهم في كل ما يطرح في هذه اللجنة من قضايا وموضوعات . نقطة معينة احب ان اعلق عليها من خلال الحديث الذي دار البارحة واليوم حول موضوع النص العربي .

وجدت شيئاً من التركيز في بحث ازمة النص العربي . على ازمة الحرية . اولاً هل هنالك ازمة ؟ ربما كان بالفعل هنالك ازمـة لا بالنسبة للنص العربي عموماً ، وانما بالنسبة للنص العربي الجيد . وقد لا تكون هذه الظاهرة ظاهرة عربية بالنسبة للنصوص المسرحية . وإنما هي جزء من ازمة عالمية او انسانية، فيما يتعلق بقلة عدد النصوص بالنسبة للحاجة التي تظهر عند العرب او عنـد غيرهم . ووجدت كما ذكرت ان هنالك تركيزاً فيما يتعلق بهذه الأزمة على ازمة الحرية . او بمعنى اوضح على طبيعة العلاقة القائمة بين الكاتب وبين السلطة . ولا احب لنفسي ان اكون مدافعاً عن السلطة في يوم من الأيام ، او ان اخفف من مساوىء الدور الذي تلعبه عندما تمارس سلطة القمع او سلطة الحجز او سلطة المنع ، بالنسبة لأي نص سواء اكان هذا النص مسرحياً او غير مسرحي . ولكنني احب في هـذه الكلمة ان اضع هذه المشكلة في إطارها الصحيح وفي حجمها الصحيح ، اذا وُفقتُ او اذا تيسر لي ذلك . نحن اذا استعرضنا المسرحيات التي وُضعت من قبل الكتاب المسرحيين بعد عام ١٩٦٧ لوجدنا ان معظم هـذه المسرحيات يعالج ازمة العلاقة بين الكاتب وبين السلطة . ولوجدنا ايضاً ان معظم هذه المسرحيات قد وجد طريقه بصورة او اخرى الى المسرح وقُدّم عدد كبير من هذه الأعمال على المسرح وصفق لها الجمهور طويلاً . وتحدث النـاس عنها كثيراً . وربما كتب عنها النقاد عشرات بـل مئات الصفحات . معنى ذلك ، أن هـذه الازمة لم تبلغ في بلادنا الى الدرجة التي يصبح معهـا العمل المسرحي او الكتابة المسرحيـة شيئاً متعذراً . لا شك أن هنالك أنظمة في كثير من البلدان العربية تضيق بالكلمة الحرة ، تضيق بالكلمة الصادقة الشجاعة ، وهنالك أجهزة تمارس ألواناً من الضغط ومن الكبت على حريات النـاس جميعاً ، بما في ذلك حرية الكاتب . ولا شك أن لمثل هذه الاوضاع انعكاسات سيئة على النصوص التي تُكتب أو تقدم أو تُعرض . ولكن هل أزمة الحرية

هذه تتمثل فقط في العلاقة بين الكاتب والسلطة ؟ انا اعتقد بأن أزمة الحرية هذه تتمثل في أزمات متعددة ذات أبعاد مختلفة ولها أكثر من طرف ، بعض أطرافها السلطة ، والبعض الآخر يتمثل في المجتمع نفسه ، السلطة ليست جزء من هذا المجتمع . ولقد توالت على مجتمعاتنا العربية سلطات متعددة ترجع الى أصول مختلفة ولها ايديولوجيات متباينة . والسلطة تبقى في بلادنا جزءاً من هذا المجتمع المتخلف لها عيوبها الكثيرة ، ولكن ليست هي كل عيوب هذا المجتمع . وما نعالج من موضوعات ، كموضوع النكسة مثلاً ، في رأيي ليس سببه السلطة وحدها دائماً . لهذه النكسة اسباب كثيرة في معظمها تعود الى اوضاع التخلف التي يعيشها المجتمع ، بما في ذلك السلطة نفسها ، والى مواريث عفا عليها الزمن ، واصبحت تشكل قيداً على حرية وحركة المجتمع باتجاه التقدم ، وترجع الى الجهود الكبيرة والمخططات اللئيمة التي تبذلها القوى الاستعمارية ، الامبريالية ، الصهيونية بصورة خاصة في بلادنا . في كثير من الأحيان كنت ارى الكاتب يسعى لأن يُسقط المسؤولية كلها على عاتق السلطة ويجعل من المسرح مكاناً يمنح صكوك الغفران لمن يأتي الى المسرح ، ويثمن بخس هو ثمن بطاقة الدخول إلى المسرح . نحن لم نكن نعالج الموضوع ، او كتابنا لم يكونوا يعالجون الموضوع بالعمق والشمول الكافيين ، اعتقد ان كل فرد من افراد المجتمع مسؤول إلى حد ما ، قد تكون المسؤوليات لو وزعت متفاوتة فيما بين الناس ، وقد تكون مسؤولية السلطة او الحاكم أكبر ، هذا لاشك فيه ، ولكن ماهي الفائدة في ان تغسل ايدي الناس جميعاً من اخطائهم ، من قصورهم خلال فترات طويلة سبقت ٥ حزيران و ٥ حزيران لم تكن إلا موسماً للحصاد فقط ، حصدنا فيه ماعملناه ، وما هيأنا له وما هيأناه من أسباب النصر ، فاذا كنا مشتركين جميعاً ، وإذا كانت الأوضاع والظروف — أنا لا أريد ان أدين الانسان — لاشك انني أبحث عن الظروف ، والأسباب الموضوعية التي

جعلت الانسان العربي عاجزاً في يوم الامتحان ، ولكن من سيغير هـذه الأوضاع والظروف ؟ الانسان العربي . عن طريق تكوين إنسان جديد هذا في رأيي مايجب ان يبحث المسرح عنه باستمرار ، واعتقد ان خصوم الكاتب المسرحي متعددون ، أحد خصومه ربما كان السلطة ، واعتقد أنها أهون هؤلاء الخصوم بدليل ان الكاتب المسرحي في بلادنا استطاع ان يحمل السلطة ، وان يكتب عن السلطة الكثير مما كان يريد ان يقوله عنها ، ولكن من يجرؤ ـ كما ذكر بعض الاخوان البارحة ـ مشكلة الدين مثلاً في بلادنا ، من تعرض لأزمة الجنس ، لا أدري إذا كان إيثار العافية هو السبب ، او كانت الرغبة في استدرار عواطف الجمهور . والجمهور دائماً مستعد لأن يصفق لكل من يقول كلمة نقد في السلطة ، او كان الرغبة في ان نسلك الطريق السهل لأننا عندما نتناول موضوعاً كبيراً وسهلاً كموضوع السلطة وعلاقتها بالناس ، والمخابرات ، وضابط المخابرات ، و . . . أي شيء نقوله يكفي ان يترك بعد ذلك

لخيال الناس ، أن يكمل ما نعجز نحن عن قوله في عملنا المسرحي حتى يأتي هذا العمل كاملاً ، لأن لدى الناس ذخيرة من المعلومات لا تنفد عن مساوىء السلطة ، وعن مساوىء رجال المخابرات ، هذه قضية لا خلاف عليها ، والناس كلهم في صف الكاتب عندما يتعرض لهذا الموضوع ، وسيكونون عندما يعرض عليهم مثل هذا العمل في منتهى السرور لأنهم يرون انساناً يتصدى للسلطة ولأجهزتها التي أساءت الى الناس في كثير من الأحيان إساءات بالغة ، ولكن هذا الحديث عن السلطة باستمرار ، وعن مساوىء السلطة باستمرار ، هل هو كاف ليبني مجتمعاً جديداً ، ليبني انساناً جديداً . . . أنا لا أقول ان هذا خطأ ، ولكن الوقوف عنده هو الخطأ ، أن نتحدث عن مساوىء السلطة ليس هو الخطأ ، ولكننا ان نقف عند هذا الحد هو الخطأ ، بدليل أن عدداً من الأعمال المسرحية التي ظهرت في السنين الثلاث الأولى التي أعقبت النكسة كان فيها شيء من الجدة . وكان الناس يقبلون عليها إقبالاً شديداً ، فإذا بنا نرى الاعمال المسرحية

فيما بعد ، بدأت تكرر ما سبق أن قيل، وتحضرني الآن أسماء عدد من المسرحيات تعالج ذات الموضوع ، وذات الشكل ، ولا ادري الى متى سيستمر الجمهور في احتمال مثل هذا التكرار . أظن ان جمهورنا قد بدأ ينصرف قليلاً عن هذا النوع من الأعمال . معالجة موضوع ، كموضوع الدين مثلاً أو موضوع الجنس ، اعتقادنه يحتاج الى جهد اكبر ويحتاج الى دقة وبراعة اعظم . وكما ذكر بعض الاخوان يستطيع الرجل المسرحي احياناً ان يصل الى اغراضه حتى في المواضيع الشائكة بطريقته الخاصة التي تجعله يحقق الكثير من اهدافه بدون ان يثير الناس . ان يأخذ بيد الناس في طريق معين خطوة خطوة ، دون مصادمة مباشرة مع هذا الجمهور ، ليطورهم ولينقلهم من موقع الى آخر .

في نظري أن الموضوع الأساسي هو معالجتنا لمشكلات المجتمع العربي واكبر مشكلاته التي صدمت الرأي العام ، هي ما ظهر عليه في ٥ حزيران من عجز ، هذا العجز المستمر الذي لانزال نشعر به ونعانيه وأرضنا محتلة ، فماذا نفعل ، نحن مائة مليون ، وندعي أننا أمة واحدة ، والصهيونيون في اسرائيل هم ثلاثة ملايين، جربنا الحل السلمي ، لم ينجح ، هل نحارب، هل نسالم ، هل نصبر ، والى متى ، وماذا نفعل ؟؟؟.. هذا هو السؤال الذي يلح في الواقع على ضمير كل انسان عربي ، وهذا التوقف عن اعطاء الجواب لا بد من أن يجد صداه على خشبة المسرح ، وأن يجد صداه بطريقة لا تسقط المسؤولية عن جهة أو عن جهات ، وتضع كل المسؤولية على جهة معينة ، لأننا لو فعلنا ذلك فلن نحصل بالنتيجة على شيء ، لأن هذه الجهة عاجزة وستبقى عاجزة ما دام المجتمع بمجموعه عاجزاً ، ما دام الانسان بتكوينه عاجزاً . تحدث الاخوان البارحة عن الفكر المتخلخل ، قبل أن نبحث في الفكر المتخلخل ، ما هو رأينا في الشخصية العربية ، أليست هي متخلخلة ؟ في المجتمع العربي أليس هو متخلخلاً ؟ ألا تزال رواسب كثيرة تمنع من وحدة وتماسك هذا المجتمع ؟ أو من وحدانية الشخصية بدلاً من الازدواجية ، أي مسرحية تعالج هذه الموضوعات ، وهي موضوعات أساسية ، وهي من وراء فساد السلطة، ومن وراء عجز الجيوش، ومن وراء كل المشاكل التي يتصدى لها كتابنا؟ اذا اقتصرنا على ناحية معينة ، فسنجد في فترة قصيرة كما نجد الآن ، أن الكاتب المسرحي يأخذ أي

موضوع، هذه الموضوعات التي طرحت حتى الآن تحدثنا عنها كثيراً ومعاودة الحديث عنها سيكون نوعاً من العبث أو الدوران في حلقة مفرغة ، الكاتب المسرحي الذي يبحث ... الباحث الاجتماعي، أنا أريد أن أصل الى هذه النقطة ، الباحث المتتبع الذي يعيش في المجتمع ، في "قلب المجتمع كما قال الأخ حنا مينه الذي يعيش في المصنع وفي القرية، وكما قال بعض الاخوان الذين لا يكتبون عن العمل الفدائي الا اذا عايشوا العمل الفدائي نفسه، عندئذ نبض الكلمة سيختلف في عملهم الفني عما لو جلسوا وراء مكاتبهم وكتبوا، أن يحسوا بالمشكلات الحقيقية التي يعاني منها الانسان العربي ، هذا التمزق ، هذا الضياع، هذا الازدواج في الشخصية ، هذا الانفصام بين القول وبين العمل ، كل ذلك يصلح موضوعات أساسية للمسرح ومن أجل اغناء العمل المسرحي ، ومن أجل دفعه في طريق بناء شخصية انسانية عربية جديدة، صلبة، غير متخلخلة ، قادرة على أن تواجه مسؤولياتها ، شكراً .

الدكتور رشدي :

تعليقاً على ما قاله السيد وزير الثقافة والارشاد القومي الاستاذ فوزي الكيالي بالنسبة لنقطة واحدة فقط وهي أن المجتمع بأكمله يتحمل مسؤولية ما حدث في ٥ حزيران وفي رأيي ما حدث ماقبل ٥ حزيران يعني المجتمع كله بأكمله يجب يصوَّر في المسرح على أنه يتحمل هذه المسؤولية ، هذا رأي في اعتقادي رأي صواب، ولكن بكل اسف ، وهذا قد يجرنا بعد قليل الى مشكلة النقد ، عندما يضع كاتب مسرحي عملاً ومن هذا النوع الذي يحمّل فيه الجماهير والسلطة والجميع ، كل من يعيش في المجتمع العربي مسؤولية ما حدث ، ومسؤولية التخلف الذي هو موجود في كل نواحي حياتنا ، يهب بعض النقاد الايديولوجيين او « السودو آيديولوجيين » ويقولون أنه يدفع الجماهير ، ويقولون أنه يدين الجماهير وان الجماهير بريئة ، وأن السلطة وحدها هي المسؤولة ، وهذا قد حدث مراراً وتكراراً في مصر ، واعتقد انه حدث هنا . ولذلك اعتقد ، وقد تناقشنا كثيراً في مصر مع بعض وزراء الثقافة عندنا في هذا ، وقلنا بأننا نحمّل الجماهير ككل : الساعي الواقف على باب الوزير يتحمل نفس المسؤولية ، او قدر قدراً من المسؤولية التي يتحملها الوزير ، التي

يتحملها الاستاذ في الجامعة ، التي يتحملها الطالب ، والطلبة .. الخ ، بكل اسف الجو النقدي جو غير سليم ، ولذلك كان الرد دائماً على مثل هذه الاعمال المسرحية أن هذا الكاتب المسرحي الذي يضع مثل هذا العمل، إنما هو ضد الجماهير، وان السلطة وحدها هي المسؤولة، وهذا خطأ من الأخطاء الكبرى في التفكير ليس فقط لأنه يحمّل السلطة المسؤولية ، بل لأنه يزيف الواقع لأن الواقع اننا كلنا مسوولون عما حدث في ٥ حزيران ، ومسؤولون عما حدث الى الآن وما قبل ٥ حزيران .

رد على الاستاذ حنا مينة الذي طلب أن ارد عليه . يسعدني جداً أن تختلف معي ، ولكن يؤسفني جداً أن لاتفهم ما قلت . ان تسيء الفهم عن غير قصد طبعاً ، لأني لم اقل بعدم وجود الفكر في المسرح ، الفكر هو الأساس في كل شيء إنما قلت بأن المسرح يجب أن لايسخر للدعاية لفكرة معينة ، وهناك فرق كبير بين الفكرة والفكر ، الفكر في مضمونه ، في مجموعه ، في شموله ، كل كاتب يعتمد على الفكر ، الفكر جزء لايتجزأ من أي عمل فني ، لأن الفكر يحوي رؤيا الكاتب للفن ، للحياة ، للكون ، للمجتمع ، لكل شيء . وعمل بلا فكر . ليس عملاً فنياً اطلاقاً . انما انا اردت ان افرق بين مسرح الفكرة الذي يدعو الى فكرة معينة قد تزول . وبطبيعة الامور يجب أن تزول لأن الفكرة غير الفكر ، فأرجو ان يتضح هذا الالتباس .

النقطة الأخرى ، عندما تحدثت عن تشيكوف وعن الرأي ، لم اكن اقصد بعدم وجود الرأي او انتفاء الرأي ، انتفاء الرأي في اي عمل فني مسألة غير مقبولة اطلاقاً ، انما كنت اتحدث عن آراء شخصية بحتة . الرأي الشخصي لايكفي . وكما اشار السيد الوزير ضمن كلامه . انافي تصوري ان الكاتب المسرحي . بالفعل هو باحث اجتماعي . ليس عليه ان يجد الحل كما قلت سيادتك ، وانما عليه أن يطرح القضية . سواء كانت قضية اجتماعية . أو قضية فكرية ، أو أي قضية من القضايا التي تهم الانسان ، عليه أن يطرحها ،

وقبل أن يطرحها دون شك في عملية الخلق الفني ، الكاتب سواء المسرحي أو غير المسرحي ، مشحون بشحنة عاطفية ، وشحنة فكرية في الوقت نفسه ، هذه الشحنة هي التي تؤدي به إلى طرح ما يطرحه من سؤال ، وليس عليه أن يجيب عليه ، إنما كنت أتحدث عن آراء شخصية بحتة ، وليس عن الرأى، أتحدث عن الفكر ، وليس عن الفكرة أو عن الفكرة كنوع من الدعاية لشيء معين وليس عن الفكر ، دون شك أن هناك فكراً ، وأن هناك رأياً ، ولكن هذا الرأي وهذا الفكر ، يجب أن نحدده أو نستطيع أن نحدده بانسميه الموضوعية الفنية ، بحيث يستطيع الكاتب المسرحي أن يبحث ما أمامه ، أن يبحث ما يحس به ، وأن يعرضه بموضوعية فنية شاملة ، وهذا ما يضمن له أن يتفاعل مع الجمهور، وهذا ما يضمن له أيضاً أن يعيش ، وكل الأعمال التي قامت على مجرد فكرة وليست على فكر ، وقامت على مجرد رأي خاص، وليس على الرأي ، كان مصيرها الزوال، هذا ما أردت ، وأرجو أن يكون هذا المفهوم قد صحح في ذهنك .

الأستاذ حنا مينة

سأضع جانباً موضوع أنني لم أفهم.. في الحقيقة كلانا فهم ، الدكتور فهم على ماقلت وانا فهمت عليه ماقال ، تبقى المسألة في لعبة الألفاظ ، وهذه يمكن ان يكون أحدنا أبرع من الآخر في استعمالها ، وليس هذا هو المهم والمطلوب أنا ارى أن الفكرة بداءتها جزء من الفكر ، وحين نتحدث عن الجزء ، فنحن نتحدث عن الكل ايضاً ، وهذا ينطبق على الفكرة ينطبق على الرأي ايضاً ، الرأي العام يتشكل من الرأي الخاص ، وعدم اعطاء الاعتبار والاهتمام للرأي الخاص معناه عدم اعطاء الاعتبار والاهتمام للرأي العام ، ونكران الفكرة ، ولو كانت فكرة معينة، هي نكران لجزء يتألف منه الكل وهو الفكر .. النقاش حول « الفكرة المرفوضة » فله مجال آخر ، وانما اريد أن اقول بحسن نية أنني فهمت ماقاله

الدكتور رشدي، وان الدكتور رشدي فهم ماقلت .

الدكتور رشدي :

أنا لا اريد ان اطيل في هذا النقاش طبعاً ، لكن في الواقع أنا لم أفهم . إذا كنت أنت تريد أن تقول انك فهمت ، فرأيي انك ما تزال لم تفهم . اما انا فلم أفهم .

الاستاذ راجي عنايت :

اريد أن اتكلم عن ناحية ، ارى أن النقاش لم يتطرق اليها ، بخصوص أزمة النص المسرحي ، وأرى ان النقاش قد دار في اغلبه في ماوراء الستار الامامي للمسرح أعني خشبة المسرح متضمنة المؤلف ، والمخرج ، والممثل ، وغير هذا من عناصر ، بقي أن نتكلم عن الشق الآخر ، اعني بذلك جمهور المسرح ، وهل له صلة بهذه الأزمة ام لا ؟ لو تأملنا جمهور المسرح عندنا حالياً ، لوجدنا انه بقايا ضعيفة من شريحة دقيقة من الطبقة المتوسطة التي تسكن العواصم ، اعتقد ان هذا هو التوصيف الامين للجمهور الحالي للمسرح عندنا ، هذه الشريحة الدقيقة من سكان العاصمة . بدأت بالفعل في السنوات الاخيرة ايضاً تنصرف عن المسرح ، وهذه ظاهرة اعتقد ان اغلب المسرحيات الجديدة تواجهها بصفة ملحة ، وتثير اكثر من مشكلة عند الكاتب والممثل والمخرج عند المؤسسات الحكومية المسؤولة عن المسرح .

إذا نظرنا الى الجمهور الضيق جداً . ربما وجدنا انه ليست هناك ازمة نص مسرحي ، اولاً لأن مايقدم على خشبة المسرح ينسجم الى حد ما مع هذا الجمهور بنوعيته وحجمه ، بقي ان نقول ان الجماهير الواسعة من ابناء الشعب ، الجماهير العاملة في كل مكان لم تدخل في هذه الحسبة ، ولم تدخل في هذا الاعتبار ، واعتقد انه بالنسبة لهذه الجماهير ، المسألة ليست مسألة ازمة فقط ولكن المسألة مسألة انعدام للصلة كامل سواء من حيث الناحية المادية يعني من حيث تواجد المسرح بين هذه الجماهير ، اتصاله بها مادياً ، ان تحضر هذه الجماهير

مسرحاً ، ثم من ناحية نوعية ما يقدم على خشبة المسرح ، ومدى صلته بهذه الجماهير واعتقد انه بالرغم من أن الكلام يدور حول النص المسرحي ، إلا اننا لو ادخلنا هذا الاعتبار لربما اكتشفنا أن هناك عدة حلول ، سواء في شكل العرض المسرحي المطلوب ، او في محتوى مايقدمه هذا الشكل ، قد تبدو جديدة ، وفيها علاج حقيقي بالنسبة لما يجري حالياً في المسرح.

اقترح أن تطرح هذه الفكرة ، فكرة كيف يتحول المسرح عندنا من أداة مخاطبة لقلة من فئة صغيرة في المجتمع ، كيف ننفتح على جماهير أوسع ، بحيث من خلال تفاعلنا مع هذه الجماهير الأوسع ، سنجد أن الكثير من معالم النشاط المسرحي الحالي بالضرورة تتغير ويتحدد مسارها ، تحدداً جديداً . ربما فيه الوصول الى أكثر من حل منشود ، هذه ناحية ، ومن ناحية أخرى هناك تساؤل صغير حول مسألة الفكرة والفكر وغير هذا مما أثير في العمل المسرحي ، أنا أتصور أن كل مؤلف مسرحي له وجهة نظر ، وجهة نظر في كل شيء ، ابتداء من جمال الطبيعة ، الى معالم المجتمع الذي يعيش فيه ، الى الصراع القائم بين فئات المجتمع الذي هو يعايشه ويعبر عنه . اذا كان له رؤية خاصة أو وجهة نظر هذه الرؤية ، أو هذه الوجهة النظر يعبر عنها عندما يتكلم ، أعتقد أن هذا ليس في الكاتب المسرحي فقط ، بل في أي نشاط انساني يبقى محكوماً بالتعبير عن هذا الموقف ، وعن هذه الفكرة ، والدكتور رشاد رشدي يستبعد مسألة وجود الفكرة في النص المسرحي ، بينما أنا أرى أنه هو في أعماله شخصياً يطرح هذه الفكرة ، يعني أنا أتذكر أن أحدث المسرحيات التي هي « نور الظلام » فيها فكرة ، فكرة بالتحديد فيها دعوة بالتحديد ، بحيث تعبر عن وجهة نظر محدودة وواضحة عن أزمة المثقف المصري في مواجهة التطورات التي تطرأ على المجتمع ، هذه الأزمة التي يعبر عنها باستمرار بالتساؤل المتصل طوال المسرحية، التساؤلات المتواصلة ناتجة عن أمانة في موقف المثقف البورجوازي الذي يجد تطورات في المجتمع من حوله ، ويجد تحولاً ثورياً من حوله ، ويجد نفسه معزولاً عن هذا التحول ، وعن هذا التطور ، يضجر بهذا ، ومن ثم يقع في حيرة شديدة ، ويظل يتساءل طوال الوقت ، لماذا يحدث هذا ، فاذا لم تكن هذه دعوة ، اذا لم تكن هذه فكرة ، اذا لم يكن هذا تعبيراً عن موقف محدد بشكل أمين ، أتساءل بماذا يوصف هذا ، اذا أردنا توصيفه وتحديده ؟

وشكراً .

د. رشدي:

تعليق بسيط، هذا يمكن أن يوصف بأنه تصوير للتمزق الذي يعيشه الانسان العربي، وليس وجهة نظر، وبالاضافة الى هذا – حاجة بسيطة جداً – الفرق بين الفكرة والفكر، الفكرة دائماً مسخرة للدعاية، أما الفكر فينتج عن بحث. ويؤسفني ان أقول ان أكثر مادار في الندوة إلى الآن، ليس بحثاً وانما آراء شخصية، وهذه الآراء الشخصية سواء في البحث العلمي او في العمل الفني مسألة لامجال لها، ولا يجب ان يكون لها وجود، إنما البحث شيء والرأي شيء آخر، ونحن – في رأيي – من أسباب تخلفنا كمجتمع عربي عامة، هو أننا بالرأي لا نتمهل في البحث، بل وأحياناً كثيرة، لانقدر على البحث، لأننا نفتقر الى شيء أساسي جداً في البحث وهو الموضوعية، هذه الموضوعية هي مانفتقدها وهي الركيزة الأولى في الحضارة، حضارتنا القديمة، والحضارة الحديثة المعاصرة التي نعتبر انفسنا متخلفين عنها.

الأستاذ ممدوح عدوان:

كل فكر، وخاصة في هذا العصر، هو فكر سياسي، ولذلك سأعود الى موضوع السلطة التي بدأها السيد الوزير، أنا اعتقد أن عبارة كل فرد مسؤول بمقدار ما تحمل من الصحة، تحمل من إمكانية تمييع المسؤولية، وهناك فارق كبير جداً بين أن كل فرد مسؤول وان كل فرد عاجز. فهناك قطاعات كبيرة جداً من مجتمعنا ليست مسؤولة عن كل نكسات الأمة وهزائمها ولا عن أي واحدة منها، لكنها كانت عاجزة عن المبادرة والمساهمة في عدم وقوع هذه النكسات، والعجز يجب أن نبحث سببه قبل أن ندخل موضوعات تفصيلية من تفاصيل تخلفنا، مثلاً موقفنا من الجنس أو أخلاقنا الجنسية والدينية والاجتماعية والسياسية. وهذه ليست مشكلة المسرح وحده كما قال السيد الوزير لأن الكلام عن السلطة والسياسة ليس موضة، او تعليقة تبدأ سنتين او ثلاث سنوات ثم نقول كفى، كل المؤسسات والمنظمات السياسية التي

تتصدى لمعالجة مشاكل المجتمع والحياة ، تجد نفسها تقف أمام السياسة بشكل مباشر ، والناس الذين كانوا عاجزين عن المساهمة ، أو مقتول فيهم امكانية المبادرة يعني « مُعَجَّزين » هناك جهات مسؤولة عن عجزهم ، وهذه الجهات بالضبط هي القيادات السياسية التي كانت موجودة في أيامهم ، وفي الأيام التي كانت قبلهم وهكذا انا اعتقد ان السلطات مسؤولة عن بعض الأمراض التي قلنا عنها الآن ، العجالة بقول الرأي ، الانسان يبنى لكن تبنيه أنظمة ، تبنيه الثورات التي تملك وجهة نظر واضحة ، ومنهج عمل واضح ، وحين لا يُبنى الانسان ، فهذا لا يعني أن السلطات لم تأت ، والتجارب التي نجحت في أن تبني مواطنين يملكون المبادرة مثلا في بلدان أخرى هي بلدان قامت فيها حركات ثورية قادت هذه الجماهير وفجرت إمكانياتها ومبادراتها وايجابياتها ، ولا أظن اننا متخلفون اكثر مما كان مثلا المجتمع الصيني متخلفاً قبل الثورة ، لا في عاداتنا ولا في مبادراتنا ولا حتى في أخلاقنا ، حين يقف المسرح ليقول أن السلطة مسؤولة ، لايقوم بـ « فشة خلق » فقط ، يعني هو يوجه اصبع الاتهام فعلاً الى المرض الصحيح والى موطن العلة ، وهو في الوقت نفسه يعلم هذا الجمهور أن يوجه اصبع الاتهام ولا يقوم بغسل الضمير وتبرئة الذمة تجاه التخلف القائم . يوجد فارق كبير بين الخضوع له وبين التصدي له ، انا لا استطيع ان أبرىء المتهمين لأن هناك مجتمعاً متخلفاً ، أنا أزيد في التهمة لأن هذا المجتمع ما زال متخلفاً ، ولأن أمراضه لم تجد من يتصدى لها ويعالجها .

النقطة الثانية أن عدم نجاح الأعمال المسرحية التي تعتمد الفكر او الفكرة ، وعلى الرغم من أن الدكتور رشاد جهد في التمييز بينها إلا أن الفكرة هي الفكر ، والفكر هو نقطة الأساس ، وعدم النجاح يكون عائداً لأمرين إما أن الذي يتصدى لهذه الفكرة ليس مؤمناً بها ، بل هو يدعيها لأنها موضة ، الناس تتكلم عن الاشتراكية فيتكلم وهو لا يعرف ماهي

الاشتراكية ، الناس تتكلم عن الكادحين فيتكلم عن الكادحين وهمومهم ، ومعاناتهم ، وآلامهم ، ومطامحهم ، وحاول مشاكلهم أو الشيء الثاني هو أنه لا يملك القدرة على الكتابة ، القدرة على التعبير بالكلمة ، طبعاً يلعب دوراً مهماً ، ما هو هـذا الفكر ؟ وليس كل فكر يقدم خدمة . هناك فكر يزيد في الإساءة ، هناك فكر يخضع للتخلف ويعمّقه ، ويزيد في قوة تياره . وهناك فكر يتصدى للتخلف ، ويعالج مظاهره وأمراضه وجذوره . هناك نقطة اخرى .. أنا أعتقد أن هناك نظرة غير جادة إجمالاً للثقافة ومنها المسرح ، ودائماً نكتشف ذلك عندما نكتشف أنه ليس لدينا شيء ، مثلاً ليس لدينا مسرح . وبالتالي فنحن لا نملك أن نقف امـام ما يأتينا من تجارب حتى التجارب العربية لأننا معزولون عن بعضنا ايضاً مثل ما نحن معزولون عن الثقافة في العالم ، إلا الدهشة ، ونعبر عن موقفنا دائماً بالاندهاش الذي يمنعنا من النظر بموضوعية وبجدية وباخلاص لهذا المسرح القادم لنا ، لكي نستطيع

أن نعمّق تجربته ، ونعممها إذا استطعنا او نصحح من خطى الشخص الذي قدم لنا ، في تجربتين صاروا بهذا المهرجان ، التجربة الاولى تجربة سعدالله ونوس عندما قدم أول مرة مسرحية حفلة سمر من أجل ٥ حزيران ، وهي تجربة جيدة وجادة ، والكاتب الذي قدمها ايضاً أصيل وموهوب ، فالذي حدث هو أنه بدلاً من أن المثقفين العرب الذين رأوا هذه التجربة ان يدرسوها بشكل جاد ، ويعمّقوا خطى سعد الله ونوس بالذات ، الذي حدث أنه قوبل بالدهشة فقط ، وقُدّم ، كتقليعة ، بسرعة في الصحافة ، ولم يقل أحد بعد ، كيف يجب أن يستمر سعدالله ونوس ، كيف يمكن ان نستفيد من سعدالله ونوس ، أيضاً في هذا العام جاءتنا تجربـة الطيب الصديقي ، والطيب الصديقي أيضاً فنان موهوب ، ومخرج ممتـاز ، ورجل مسرحي فعلاً ، وقدم تجربة جديدة ، وأيضاً من عوامل الجدة فيها أنه قدم المقامات ، انه اكتشف هذه المادة ، انا أرى ان التجربة غير كاملة ، وان

الاستفادة من المقامات يعني الاستفادة من المادة التاريخية لم تكن ناضجة ، كان هناك ممثل جيد ومخرج جيد ، وعمل جديد ، لكن مادة المقامات بالذات لم يُستفد منها الاستفادة الكاملة . وكان ممكناً لو أن هناك كاتباً مسرحياً قد أعد هذه المادة، او لو أن الطيب الصديقي يملك القدرة على الكتابة ، لقدم من المقامات عملاً أفضل ، اقول هذا لأنني لاحظت بأنه لم يقل أحد الا ان الطيب الصديقي جيد ، وهذا برأيي يسيء لنا ، ويسيء للجمهور ، ويسيء للصديقي بالذات أكثر مما يخدم، لأن الصديقي ربما في العام القادم قدم البخلاء ، يجب ان يقال بأنك لم تحسن الاستفادة من المقامات ، أنت قدمت المقامات باستعراض شيّق ، لكنك لم تقدم عملاً مسرحياً جيداً ، بعض اللمحات الموفقة جداً والتي جاءت في المقامات لم يقدمها الصديقي ، هي موجودة أصلاً في المقامة . مثلاً التعرض للدين ، التعرض للجنس ، للدجل ، للزيف ، لكن المقامة التي أخذت ثلثي الفصل الثاني التي هي المضيرية ، برأيي لا تقدم شيئاً أكثر من ممثل جيد ، ومخرج جيد ، فاذاً هو لم يقدم وأستغرب انه لم يقل له أحد ذلك ، على في الندوة وشكراً .

بهاء طاهر

أحب في البداية ان أتناول بعض الاعتبارات العامة التي تتعلق بهذه الندوة ، وعملنا في هذه المناقشة . أنا اعتقد أن هذه الندوة من أهم مظاهر المهرجان المسرحي الذي اعتبره بدوره من أهم التجمعات المسرحية العربية التي يمكن ان تساهم وتدفع الحركة المسرحية العربية الى الامام إذا أحسن الافادة منها . فيما يتعلق بالندوة تُذكر آراء متباينة، ولها أهميتها وارجو ان تقدم توصيات ،لأنه حتى الآن لم تظهر هذه التوصيات وبقدر ما نستطيع ان ننقل هذه التوصيات او هذه الآراء ، من حيز التعبير الشفهي ، او التعبير المكتوب ، الى حيز التنفيذ ، نستطيع ان نقول ان الندوة حققت أغراضها . أريد ان اقول إن مثل هذا يمكن أن يتحقق

لو ان توصيات الندوة ، وما يـــدور في الندوة أمكن ان يُنقل بشكل ما الى البلاد المعنية ليس فقط عن الطريق الصحفي وانما عن طريق اللقاء الفكري بين المسؤولين عن المسرح ، لذلك كنت أتمنى ومنذ البداية ان يحضر هذا المهرجان ، وان يحضر هذه الندوة إن لم يكن وزراء الثقافة العرب جميعاً ، فعلى الأقل في البلاد العربية المختلفة ، وكان هذا سيؤدي فيما اتصور الى تغيير ما في مجرى المناقشة ، كنا في هذه الحالة سنركز على توصيات فعالة قد لا تكون كبيرة جداً لكنها على الأقل ممكنة التنفيذ ، واعتقد اننا لو وصلنا الى تنفيذ شيء ايجابي صغير ، في كل ندوة ونجحنا في تعميمه في كل مكان من الوطن العربي ، فإن هـــذه الندوة تستطيع في مدى وجيز نسبياً ان تحقق الكثير جداً من الآمال المعقودة عليها .

أيضاً فيما يتعلق بأسلوب التعبير ، لذلك فأنا سأعتبر ما قلته الآن على الأقل توصية بأن يحضر في المهرجانات المقبلة المسؤولون عن المسرح في كل بلد عربي ، ان توجه لهم الدعوة ، وأن تأخذ الندوة شكل حلقة بحث ودراسة ، بقصد الوصول الى توصيات ، والى حد أدنى من التفاهم ومن الاتفاق على ما يمكن ان يأخذ به مسرحنا في البلاد العربية المختلفة . النقطة الثانية ايضاً تتعلق بأسلوب العمل بالندوة ، ونحن في هذه الندوة نعبّر عن آراء ، ونسجل مواقف ، ونقدم مقترحات وكلها اشياء نافعة وطيبة ، ولكنني ايضاً كما قلت عند حديثي عما أتصوره من تنظيم المهرجان ، كنت أتمنى ايضاً ان نركز على الأشياء التي يمكن تحقيقها . تحدثنا جميعاً عن حرية التعبير ، وعن اهميـــة حرية التعبير ، ولن يمنعنا احد من ان نقول هذا وان نطالب بالغاء كافة الرقابات المفروضة على الكاتب وعلى الفنان ، ولن يمنعنا احد من ان نكتب هـــذا في اي صحيفة او في اي جريدة ، ولكن كيف يمكن حقيقة ان يتحقق هذا ؟.

هناك اقتراح جيد جداً تقدم به الشاعر صلاح عبد الصبور بالأمس حين قال انه من المهم جداً في الندوات المختلفة أو عندما نأخذ المسرحيات أو عندما نناقش كيف

يمكن أن تنفذ المسرحيات ، أن نأخذ برأي الفنانين أنفسهم وليس برأي الرسميين أو السلطة . هذا كلام جيد جداً ، واعتقد أنه يمكن أن يؤدي الى تطوير والى تغيير في مسار الحركة المسرحية ، ولكن كيف يمكن أن يتحقق هذا؟ هل يمكن أن يتحقق مثلاً عن طريق أن يكون لاتحاد الكتاب في كل بلد عربي سلطة تقرير ما يعرض وما لا يعرض من اعمال؟ هذا أحد المداخل أو احد المناهج التي يمكن الأخذ بها عندما نحدد أو نقرر كيف يمكن أن نضمن الحرية الحقيقية للكاتب المسرحي في التعبير ، هل يتحقق هذا، وهذا طموح أقل ، أو أمل أقل بأن تكون هناك مشاركة بين المسؤولين الرسميين عن المسرح وبين الفنانين المُمثلين في اتحادات كتاب ديموقراطية ومنتخبة ، هذا أيضاً اقتراح أو مدخل يمكن الى العمل .

بعد هـــذا الحديث القصير عن الاعتبارات العامة التي أتصور أنها تحكم عملنا أو أنها يجب أن تحكم عملنا ، أريد أن اتحدث ايضاً حديثاً قصيراً عن القضايا المطروحة ، ولن ألجأ إلى منهج تسجيل المواقف ، أو إلى منهج تسجيل الآراء ، إنما سأحاول بقدر الامكان أن انتبع بشكل موضوعي في وقت قصير ، ما حدث للمسرح في خلال الفترة القصيرة الماضية التي عشناها ، وكيف تطورت الأمور إلى ما أصبحنا عليه الآن. أريد أن اقول ان المسرح يحتل في بلادنا أهمية استثنائية ربما لم تبرز إلا منذ ربع قرن ، استطاع هذا المسرح أن يحتل هذه الأهمية الاستثنائية لأنه من بين الفنون جميعاً كالقصة والشعر وغيرهما ، هو المنبر الفني الوحيد ، او الوسيط او الوسيلة الفنية الوحيدة التي يمكن أن يتحقق من خلالها اللقاء المباشر بين الفنان الذي اعتبره ضمير أمته ، وبين الجماهير العريضة . عندنا عائق الأمية العالية النسبة الذي يحول بين النسبة الغالبة من الجمهور المتلقي وبين ان يتمكن من أن يتواصل مع كاتب القصة ومع الشاعر ، ولكن هذا العائق امكن التغلب عليه بالفعل في المسرح ، لذلك احتل المسرح هذه الأهمية الاستثنائية في خلال السنوات التي تقل عن ربع قرن كما قلت باعتباره وسيلة اللقاء بين المثقف الجاد وبين الجمهور .

استطاع المسرح أن يلعب دوراً لم

تلعبه هـذه الفنون ، ولم تلعبه السينما التي كان معلقاً عليها آمال كبيرة ، واعتبرت في البداية وسيلة حقيقية للتواصل بين الفنان والجمهور لأن السينما مع الأسف منذ البداية وقعت في قبضة التجار وروّجت للمفاهيم التجارية وحصنت نفسها ضد الثقافة وضد الفكر ، وبهذا اصبحت عائقاً ضد التقدم بدلاً من أن تكون وسيلة للتقدم.

استطاع المسرح حين بدأ مجموعة من الكتاب ينتبهون الى الامكانيات المتاحة له ، أن يحقق نجاحاً حقيقياً ، وربما لم يكن هذا النجاح في المستوى الفني الذي بلغته الكتابات المسرحية ، ولم يكن ايضاً انه استطاع ان يجتذب أعرض القطاعات من الجماهير ، ولكن استطاع أن يحتل هـذه الأهمية الاستثنائية في انه اصبح فيما أتصور المنبر الوحيد الذي استطاع من خلاله الفنان أن ينقل فكره للجمهور ، واستطاع بالتالي أن يكون وسيلة للتقدم ، لأن هـذه المجموعة من الكتاب الذين بدأوا هذه النهضة المسرحية في خلال الربع قرن الأخير فهمت غالبيتهم المسرح كما فهمه موليير مثلاً الكاتب الكوميدي المعروف الذي قال ما معناه « ان الملهاة ليست لهواً ولكنهـا علاج يصلح به الكاتب المجتمع » ، في الحقيقة أنا لم ادخل في الجدل حول مدى الالتزام في المسرح ، لأن التجربة الحقيقية للمسرح في خلال الربع قرن الاخير أثبتت أن المسرح الجاد هو المسرح الملتزم بقضايا الجماهير ، وهو المسرح الملتزم بالفعل في قضية التقدم في المجتمع ، واي مقارنة ، او اي عملية لتسجيل احصائية المسرحيات التي اثارت اكبر قدر من الضجة واكبر قدر من اهتمام الجماهير في خلال السنوات الاخيرة ، تثبت هـذه الحقيقة ، تثبت ان المسرح الحقيقي هو المسرح الملتزم بقضايا التقدم والملتزم بقضايا الجماهير ، والذي استطاع ان يثير لدى الجماهير اهتماماً بقضاياها عجزت وسائل فنية اخرى عن أن تثيرها .

كان المسرح يبشر بالتغيير ، بل ويحض على التغيير ، وقبلهُ الجمهور على هـذا الأساس بحيث ربما وصلنا في بعض الأحيان الى نتائج سلبية في بعض الأقطار حين

اصبحت كل مسرحية تناقش لا باعتبارها عملاً فنياً وانما باعتبارها وصية سياسية من الكاتب الى المجتمع ، هذه النتيجة ربما قد تكون فيها بعض الجوانب السلبية التي لاترضي من يهتم باتقان الفن ، وبالحرفة الفنية ولكنها في النهاية وبرغم سلبيتها تدل على مدى الاهمية التي علقتها الجماهير على المسرح ، وعلى التطلع الذي تنظر اليه ، كما قلت ، استطاع الفنان من خلال المسرح وحده تقريباً ، أن يلعب دوره باعتباره ضمير امته ، وأن ينقل رؤياه للجمهور العريض ، وان يتفاعل مع هذا الجمهور. ولكن عقب نشوء المسرح ، الظاهرة الثقافية الوحيدة فيما أتصور التي يتم من خلالها اللقاء بين الفنان وبين الجمهور ، نشأت ظاهرة سلبية ، واقول بعد وليس قبل ، وهي ظاهرة انتشار المسرح التجاري ، المسرح الذي يعتمد على التسلية وعلى الترفيه ، وعلى الثلاث ساعات من الضحك المتواصل ، وعلى غير ذلك من الشعارات التي قدمت كوسيلة لافساد الفن المسرحي الذي علقت عليه كل هذه الآمال ، والذي كان يستطيع بالفعل ان يحقق كل الآمال المعلقة عليه .

منذ البداية ، منذ الخمسينات بدأ الصراع بين المسرح الفني وبين المسرح التجاري بمفاهيمه المتخلفة ، وأنا أريد أن أضيف هنا تحفظاً ، أنا لا أقول ان كل مسرح خارج نطاق الدولة ، هو بالضرورة مسرح متخلف ، وأنا أقول أن هناك نوعية معينة من المسرح الخاص ، مسرحاً تجارياً يعتمد فقط على الكسب والربح عن أي طريق ، هي التي سادت وهي التي تقدمت لتفسد الظاهرة المسرحية الصحية التي نشأت في الخمسينات ، ومع الأسف استطاعت هذه الظاهرة السلبية أن تفرض نفسها ، وبدأ الصراع منذ هذا الوقت المبكر بين المسرح الجاد ، والمسرح الملتزم ، وأنا لا أخجل مطلقاً من استعمال هذه الكلمة وبين المسرح التجاري المفسد والفاسد . وأخذ هذا الصراع أشكالاً متعددة ، ووقف النقاد والمثقفون الحقيقيون الى جانب المسرح الجاد يحاولون حمايته من هذا الطوفان وهذا الطغيان للمسرح التجاري الفاسد .

بعد عام ١٩٦٧ في حقيقة الأمر ، كان لدينا هذا الوضع ، كان لدينا ذلك الصراع بين بين المسرح الجاد وبين المسرح الترفيهي ، أو مسرح التسلية بأي صورة ، هزيمة ١٩٦٧ في الواقع طرحت على المجتمع العربي كله وليس على المسرح فقط ضرورة البحث عن صيغة

جديدة ، ضرورة مواجهة النفس ، ضرورة تغيير النفس ، ضرورة البحث عن حقيقة النفس كان من الواجب للمسرح ، كي يستطيع أن يواصل تقدمه فيما أتصور أن يتقدم فوراً ليحقق هذا القطع الذي علقته الجماهير عليه وليواصل دوره باعتباره منبر الحقيقة ، المنبر الذي تقال من فوقه كل الحقائق للجمهور والذي يعاد من فوقه اكتشاف هذه الحقائق كبدء لمرحلة جديدة من مواجهة النفس ، ولكن مع الأسف ، فان هـــذا بالذات هو الشيء الذي لم يحدث ، وان ماحدث هو أن قدمت أعمال قليلة جداً ، استثناءات قليلة جداً من وسط طوفان من الأعمال الترفيهية والأعمال المتحذلقة ، والأعمال التي تأخذ من المعركة فقط مجرد شعارات تطرحها ، ولا تأخذ الجوهر الحقيقي ، وهو البحث عن الأعماق وعن الجذور التي أدت الى أن يحدث ماحدث ، والتي يمكن أن تؤدي الى تجاوز ماحدث .

في الحقيقة ما يثبت هـــذا ان الاستثناءات القليلة من الاعمال التي قدمت ، والتي طرحت فكراً جدياً في مواجهة الأزمة التي يعيشها المجتمع العربي بعد ٦٧ هي الأعمال التي حققت أقصى نجاح ، حتى لو لم تكن فنياً تامة الأحكام .

أستطيع ان أذكر على سبيل المثال مسرحية سعد الله ونوس حفلة سمر من ٥ حزيران . أستطيع ان اذكر مسرحية « المماليك » لسعد الدين وهبه ، مسرحية «بلدي يا بلدي» للدكتور رشاد رشدي ، مسرحية «النار والزيتون» لألفريد فرج ، كل هـذه الاعمال انطلقت من منطلقات مختلفة تماماً ، كل منها يقدم فكراً ووجهة نظر مختلفة تماماً عن وجهة النظر الأخرى ، ولكنها نجحت في اثارة الجدل ونجحت أيضاً في ان تثير الفكر حول القضايا التي تطرحها ، وهذه فيما اتصور هي الاهمية الحيوية للمسرح في الظروف التي نعيشها منذ ٦٧ وحتى الآن والتي تطلع الجمهور العريض الى المسرح لكي يقوم بهـا ، ولكنه في اغلب الاحيان لم يقم بها .

ان هذه الاستثناءات القليلة لا تعني شيئاً ، ولا تعني شيئاً في وسط طوفان المسرحيات الأخرى التي تحدثت عنها ، لأن المسألة ليست مسألة ان نقدم مسرحيات تحت شعار المسرح في المعركة ، وانما المسألة هي ان يكون هناك مناخ عام ، وجو عام في مجالاتنا الثقافية المختلفة يتم

بعملية مواجهة النفس وعملية البحث في النفس وعملية الحض على تغيير النفس فيما اتصور . لهذا اعتقد كما قلت او كما اقول الآن انه هناك بالفعل ازمة في النص المسرحي العربي ، وقد لا تكون هذه الازمة في عدد النصوص المسرحية ، وقد لا تكون في ما يمكن ان تسمح به الدولة من عرضه على خشبة المسرح وما لا تسمح به ، وانما الازمة الحقيقية هي في تضاؤل نسبة المسرح الجاد الى جانب المسرح غير الجاد سواء كان تجارياً ام لا ، وان هذا الطوفان يجعل الاقوال المتناثرة الجادة في المسرح اقوالاً قليلة الفعالية ولاجدوى منها ولهذا ايضاً انصرف كثير جداً من الجمهور الحقيقي للمسرح ، الجمهور الذي يتطلع الى المسرح كمنبر للحقيقة ، انصرف عنه مع الاسف الى المسرح الترفيهي ، والمسرح غير الجاد الذي نما نمواً سرطانياً رهيباً في كثير من المجالات .

هل استطيع ان اقول إذاً انه لا سبيل الى حل أزمة النص المسرحي العربي إلا في إطار نظرة شاملة لدور المسرح في المجتمع ؟ هل نعتبر المسرح كما قال موليير علاجاً يصلح به الكاتب المجتمع أم لا ، افترض اننا او كثيراً منا على الأقل نأخذ بما قال به هذا الكاتب المسرحي ، وما يقول به الكثيرون ، واننا نطالب ان يتاح للكاتب المسرحي الجاد الفرصة لكي يعبر دون رقابة او توجيه عما يريد ان يقول لكي يتواصل مع جمهوره الذي طال غيابه عنه . ولكي يتصل معه بصوته الأصيل وليس بصوته المعدل او المخفف كما سمعنا من الكاتب المسرحي سعد الله ونوس أمس ما قاله نقلاً عن كاتب آخر ، من أن لديه لكل عمل مسرحي نهايتين . نهاية تقدم على خشبة المسرح ونهاية في درج مكتبه . يجب ان تتاح للكاتب المسرحي الحرية كاملة للتعبير ، ويجب ان يكون لهذا المطلب شيء من الفعّالية كما قلت ، ان نحدد كيف يمكن ان يتحقق هذا . انا اطرح هذه القضية للبحث ، كيف يمكن ان نحقق ولو جزءاً ايجابياً قليلاً من اتاحة الحرية للكاتب المسرحي من خلال هذا اللقاء الذي فيما أتصور هو اللقاء

الوحيد الذي يجمع المسرحيين العرب .

أتمنى ان تُنقل هذه التوصيات او ما يمكن ان نأخذه من توصيات بشكل رسمي الى البلاد العربية المختلفة سواء عن طريق القنوات المتاحة في الجامعة العربية او عن غير ذلك من الطرق . او على الأقل في دولة الاتحاد الثلاثي التي تجمع ثلاث دول عربية وتنسق فيما بينها في المجالات الثقافية ، وغيرها من المجالات لكي نصل الى ولو نتيجة ايجابية قليلة جداً يترتب عليها أن نتيح للكاتب المسرحي التحرر من قيد من القيود الكثيرة التي تُفرض عليه .

في الحقيقة اخشى أن اكون قد اطلت ، ولكنني اريد ان أقول كلمة قصيرة اخرى عن قضية هل يجب ان تكون هناك صيغة مسرحية عربية أم لا ؟.. سأتعرض لهذا بسرعة واقول إن كلمة يجب هنا هي فيما اتصور الكلمة التي يعترض عليها الانسان . هناك بالفعل صيغة مسرحية عربية آخذة بالتشكل . ربما لم ألاحظ انا ان هناك صيغة مسرحية عربية آخذة في التشكل إلا من خلال متابعتي لمهرجان دمشق . هناك تجارب تتم في اكثر من بلد عربي ليس بينها أي اتصال ، وهذه التجارب متقاربة من بعضها البعض ، إن تجربة الطيب الصديقي التي تحدثنا عنها كثيراً في اللجوء إلى التراث ، قريبة جداً فيما اتصور من المنهج الذي يحاوله الفريدفرج في مسرحياته مثل « حلاق بغداد » و« علي جناح التبريزي » ، قريبة جداً من تجربة سعد الله ونوس في « رأس المملوك جابر » ليس في جوانب حرفية معينة ، ولكن فيما يتعلق بالرؤية التي يقدمها الكاتب المسرحي من خلال عمله ، ايضاً كاتب ياسين في مسرحيته « دائرة الانتقام » ، هناك تقارب بين الصيغ المسرحية العربية التي ليس بينها ادنى اتصال ، وليس بين فنانيها ادنى اتصال ، وهذا فيما اتصور دليل حقيقي على وحدة الفكر العربي ، اما كيف يمكن ان تتطور هذه التجارب المسرحية المتفرقة لتأخذ شكل صيغة مسرحية عربية ، فإن هذا فيما اتصور

متوقف على تقدم العمل العربي نفسه وعلى تقدم التفاعل بين التجارب العربية مع بعضها البعض ، شكراً .

الأستاذ صلاح عبد الصبور :

بعد حديث الزملاء المنتدين ، اريد ان اقول تعليقاً صغـيراً على مسألة المسؤولية عما نحن فيه من تخلف . اريد ان أقول إنني ، كما لا احب ان ندين السلطة ونبرىء الجماهير ، لا احب ايضاً ان نبرىء السلطة وان ندين الجماهير ، ولعل الخط الفاصل في هذا يدعونا الى التفكير في مقدار الوعي الذي يجب ان يتمتع به الكاتب المسرحي ويأخذنا التفكير في مقدار الوعي الذي يجب ان يتمتع به الكاتب المسرحي إلى التفكير في هل للكاتب المسرحي رأي ام لا ؟ . والواقع اني رغم التوضيح الذي قاله الدكتور رشاد رشدي اشارك الأستاذ حنا منه في انني لا ادرك حتى الآن الفرق بين رأي ورأي ، وبين الفكر والفكرة ، ولا اعتقد ان ال التعريف تضع كل هذا الفرق في رؤية فنية كالمسرح ، وعندما تحدث الدكتور رشاد عن تسخير المسرح للدعاية لقضية ما ، ربما صدمتنا كلمة تسخير ، ولكن يجب أن نسأل ابتداء : من هو المسخّر ؟ أهو الدولة أم الفنان ؟ فإذا كانت الدولة أو غيرها من المؤسسات فلا أعتقد أن من حق أي انسان أو أي مؤسسة أن تسخّر الفنان ، وإذا أراد الفنان ان يسخّر رأيه وفكره وفنه لقضية ما ، فهذا من حقه ، كما أن من حقه أيضاً أن لا يسخره لأي قضية ، وهو في الواقع في هذا الوقت يسخره في قضية اللاقضية ، ولكن هناك شيء آخر يجب أن يقال ، وهو أن القضية الجيدة لا تصنع فناً جيداً ، ولا تبرر القضية الجيدة فناً رديئاً . وأننا ننظر أولاً الى الفن قبل ان ننظر الى القضية ، هذا كنقاد فنين ، أو كمهتمين بالفن ، ولا أدري كيف نستطيع أن نحرم الكاتب المسرحي حتى من أن تكون له نظرية لا قضية ، لا مجرد رأي ، ولا مجرد الاهتمام بقضية ، ونحن ندعو أن يتكامل الافراد جميعاً ، بمعنى أن تكون لكل فرد من الافراد ، وجهة نظر متكاملة تجاه مشكلات العالم ابتداء من ملابسه حتى تحرير المرأة حتى قضية فيتنام ، حتى

النظرة الى الدين ، ونعجب بهذا الانسان المتكامل في كل مجـــال ، فلماذا نحرم الكاتب المسرحي من أن يكون له رأي متكامل في الحياة ، نستطيع أن نقول إنه نظرية وإنه فكرة ، ونسمي ما شئنا من الاسماء ، ولكن هذا الرأي ما يكون. فهذا الرأي لن يشفع له ، وهذه النظرية لن تشفع له إذا قدم فناً رديئاً .

المسألة الاخرى أننا نتوقف عند كلمة تصوير ، أن مهمة المسرح او الفن بشكل عام هي التصوير ، وأنا لا احب كلمـــة تصوير وأفضل عليها كلمة التعبير ، لان التعبير تعني ان الفنان قد اختار النظرة الى الحياة التي سيشكل منها عمله الفني ونسقها بشكل ما ، وبث من خلال هذه الشخوص التي خلقها ، ومن خلال هذا الحوار الذي اداره بينها ، ومن خلال تطورات العمل الفني ومراحله المختلفة ، بث من خلال ذلك رأيه ، ولنقل هنا ان رأي الفنان هو نفسه ، عندما نقول بث نفسه ، أو وضع نفسه في داخل العمل الفني لا نعني ان الفنان أدخل نفسه شخصياً بشحمه ولحمه في داخل العمل الفني ، ولكنه ادخل رأيه ، فالفنان حين يضع نفسه يضع رأيه ، وشكراً .

السيد وزير الثقافة :

بالأمس تحدث بعض الاخوان عن العدد الكثير من المحرمات الموجودة في المجتمع . والتي ترهق الكاتب المسرحي والتي تمنعه من ان ينطلق في فنـــه وفي انتاجه ، ارجو ان لا ينتقل شيء من هذه المحرمات الى هذه الندوة ، وخصوصاً ان يصبح الرأي الحر بعض هذه المحرمات ، وارجو ان يتسع صدرنا بحيث يسمع كل منا رأي الآخر ، بدون فكر مسبق ، وبدون موقف محدد ، وان لا نطمح الى ان يقنع كل منا الآخر برأيه ، لان هذه الندوة ليست هذه مهمتها . المهم ان نسمع وأن نُسمع اذا امكن . وان ننقل هذه الآراء الى الناس ، واعتقد ان اي رأي من الآراء من شأنه ان يغني هذه الندوة حتى ولو كان رأياً سلبياً لأن مثل هـــذا الرأي في موقف الآخرين منه سيزيد تمسكهم بالرأي الصائب عندما يرون مجموعة هذه الآراء معروضة عليهم ، ولهذا الضيق

أحياناً فيما يقال وفيما يعلق من رأي، تظهر بعض الأعراض اننا لا نفهم على بعضنا بشكل دقيق ما يقوله كل منا. وفي سبيل مزيد من الايضاح للفكرة التي عرضتها اريد ان اقول كلمتين :

الأولى انني لست من الذين يرغبون ان تقيد حرية الفكر بأي شكل من الأشكال وللأخ بهاء ان يطالب ما استطاع بحرية الرأي، وان يهاجم كل انسان يحاول ان يحد من هذه الحرية بكل ما يملك من بيان ومنطق، وبالمناسبة اقول اننا في سورية منذ ١٦ تشرين ٩٧٠ حتى الآن اي منذ الحركة التصحيحية التي قام بها السيد رئيس الجمهورية حتى الآن لم يوقف عرض اي مسرحية، او لم يمنع عرض أي مسرحية ما عدا — وحتى المسرحيات التي كانت ممنوعة سُمح بها — مـا عدا مسرحية كان لنا رأي فيها في فرقة المسرح القومي، لم تشأ وزارة الثقافة أن تكون بين الأعمال التي تقدمها هي، وتركت للفرق الأخرى ان تقدمها، واعتقد ان من حق وزارة الثقافة أن تنتقي الأعمال التي تقدمها كأي فرقة، او كأي مجموعة من الفنانين يستطيعون ان يختاروا عملاً دون آخر، لذلك عندما تكلمت عن الالحاح على موضوع معين. ونحن الآن كما تعلمون ندرس مشكلة معينة، وأزمة معينة هي أزمة النص، تمنيت لو ان الكتاب المسرحيين عددوا الموضوعات، وعندئذ سينفتح المجال واسعاً أمامهم لكي يبدعوا في مجالات مختلفة بدلاً من ان يقصروا انتاجهم على موضوع واحد محدد وحتى من ناحية الجدوى، إذا كنا نهاجم السلطة كمظهر من مظاهر الفساد، او مظهر من مظاهر التخلف هل الأجدى ان نستمر في مهاجمة السلطة على هذا الشكل، ام ان نبدأ بازالة المرتكزات التي تقوم عليها هذه السلطة، بمهاجمة المرتكزات نفسها، لماذا لا يمكن ممارسة هذا النوع من الحكم في بلد آخر مثلاً، لأن مرتكزاته غير متوفرة، وهو لا يستطيع حتى ولو اجتمع عدة اشرار وحاولوا ان يقيموا مثل هذا النوع من السلطة لما استطاعوا الأن مرتكزاتهم غير موجودة،

وانا لست ضد مهاجمة السلطة في تصرفاتها السيئة، وفي اسلوبها الخاطىء الذي تمارسه وإنما ضد قصر العمل المسرحي على موضوعات محددة ، وارجوا ان يُفهم كلامي في هذا الحدود وان لا يُفهم على انني اقول بعدم مهاجمة السلطة عندما تخطىء ، او بيان مساوىء رجال السلطة عندما يمارسون اساليبهم السيئة على الناس، اذكر على سبيل المثال في التمثيلة التي عُرضت في هذا المهرجان ياسلام سلم ، لو لم يوجد مثل هذه الجماهير التي تؤمن هذا النوع من الايمان الأعمى بما يمكن أن يصدر عن الحائط من حديث ،وان تسلم زمامها لحائط لما كان هنالك سلطة من هذا النوع، لتبدل شكل السلطة ، وتبدل مضمونها ايضاً ، وعندما تحدثت عن ضرورة السعي لإعادة بناء الانسان العربي في سبيل ان لا يبقى في شعبنا إنسان يسلم زمام أمره لحائط حتى ولو أخفي على هذا الحائط من الصفات صفات القداسة وغيرها ما أخفي على حائط سعد الدين وهبه .

اجد عملاً مسرحياً آخر وهو ماسترونه في ايام مقبلة ، عملاً لسعد الله ونوس ، مغامرة رأس المملوك جابر ، كان موفقاً جداً في ان حاول معالجة ظاهرة معينة عند شعبنا ، هذه الظاهرة التي تقول — وكثيراً مانعبر عنها في امثال العامية — « إنه مين ما أخذ أمي بيصير عمي » و « فخار يكسر بعضو » واشياء من هذا النوع ، اراد سعد الله ونوس ان يظهر لهذه الجماهير ان مصيرها يتقرر من خلال هذا الصراع الذي يقوم بين الحكام او من خلال هذا الصراع الذي يقوم على السلطة ، وان العملية ليست عملية منعزلة عن مصيرهم وعن اقدارهم ، وعليهم ان يقفوا منها موقفاً محدداً ، وان لايساوموا في هذا الموقف لأن اقدارهم ستحدد من خلال هذا النزاع . مثلاً كيف نستطيع ان نصلح السلطة في بلد فيه هذا المثل « إذا فاتك الميري تمرّغ بترابو » ، انا اريد ان انتزع هذه العقلية اولاً ، عقلية إذا فاتك الميري تمرغ بترابو، وعندما تنتزع هذه العقلية اعتقد ان شكل الحكم سيتغير ، هنالك علاقات

اقتصادية واجتماعية من نوع معين ، هي التي تسمح لمثل هذا الحكم في ان يمارس اساليبه بهذا الشكل ، لمــاذا لانهدم الموتكزات التي يقوم عليها مثل هـذا الحكم الذي نحاول ، او هذه السلطة التي نحاول ان ننقدها ، وبدلاً من ان نضرب رأسنا بالجدار انا اقول للكاتب المسرحي استعض عن رأسك بشيء آخر ربمــا خشبة كبيرحتى لانبقى نضرب رأسنا في الجدار بدون فائدة ، ولن نحطم عندئذ إلا بعض الرؤوس الغالية والعزيزة علينا هذا ماقصدته ، ولم اقصد إطلاقاً ان ادافع عن السلطة ، ولم اقصد إطلاقاً ان اخفف من موجة النقد ضد مساوىء السلطة وانما أردت ان ابحث عن ابواب جديدة يدخل منها الكاتب المسرحي ويصل منها إلى مايريد حتى بالنسبة للسلطــة نفسها .

شكراً .

الاستاذ رجاء النقاش :

الحقيقة أنا عندي عــدة ملاحظات سأحاول ان اوجزها بأسرع ما يمكن ، حول الموضوعات التي اثيرت ، وفي الواقع انا اريد ان اكون منتبهاً ، وأرجو ان يكون لدى الجميع من الاصدقاء المشتركين في الندوة هذا الانتباه ، لأنه في النهاية يجب أن تكون هناك توصيات ، فيجب أن يكون ما نقوله متجهاً نحو اصدار توصيات مفيدة ومحددة حول القضايا المثارة بالنسبة للمسرح .

الملاحظة الأولى في الحقيقة حول المناقشة التي فجرها في الواقع بشجاعة الدكتور رشاد رشدي منذ اللحظة الاولى رغم اختلافي معه في بعض آرائه ، أو في الكثير منها ، لكن الدكتور رشاد رشدي فجر منذ البداية مشكلة مهمة ، وأنا اعتقد بأن المناقشة حامت كثيراً حول قلب المشكلة ، ولكنها لم تتجه الى هذا القلب مباشرة وبصراحة ،

هناك شيء اسمه المسرح السياسي ، يجب أن نعترف بأن هناك شيئاً اسمه المسرح السياسي واتجاه شامل وكبيرجداً في الحركة المسرحية العالميــة وفي الحركة المسرحية العربية وهذا المسرح السياسي

يجب أن نحدد منه موقفاً في هذه الندوة بوضوح وبشكل قاطع ، المسرح السياسي يمثل اتجاهاً كبيراً جداً في الانتاج المسرحي العالمي الراهن بل أكاد اقول ان كل ماهو بارز في المسرح العالمي الراهن هو مسرح سياسي بسبب القضايا الكبرى التي تواجه الانسان المعاصر ، فالانسان الذي لا يوجد في مجتمعه الخاص مشكلة ، فانه يعرف مشكلات مجتمع آخر ، ويتأثر بها ، ويكتب عنها ، ولذلك نجد ان كثيرين من الكتاب العالميين في اوربا يكتبون عن مشاكل افريقيا او آسيا او غيرها كتابات مسرحية بارزة ومعروفة ولها قيمتها .

النقطة الثانية ، ان المجتمع العربي يعيش في فترة تحتم عليه أن يتنفس السياسة في كل شيء ، والمسرح من أكثر الفنون حساسية ، ولذلك فالموقف السياسي منعكس بشدة على الأعمال المسرحية العربية المختلفة ، وأنا لا أرى في الواقع ، في الانتاج البارز في المسرح العربي الآن سوى سياسة في سياسة . والمسألة في منتهى الوضوح امامي في الواقع ان هناك من يدعون الى الاصرار ، وهناك من يعارضون الاصرار في اعمالهم الفنية المسرحية ، وكل واحد يعبر عن موقف سياسي رفضاً او قبولاً او تأييداً او ما الى ذلك وهذا طبيعي لأن المواقف مختلفة ، وانا لا اضيق ، واعتقد ، وارجو بأنه من واجب الحركة الفنية والفكرية عموماً ان لا تضيق بأي صراع فكري في ميدان الفن لأننا إذا ضقنا في ميدان الفن بالصراع الفكري ، فلا نستطيع بعد ذلك ان نطالب أي سلطة خارج الميدان الفكري بأنها لا تمنع الصراع ، وتتدخل لمصلحة الافكار التي تؤمن بها ، فالنقطة الثانية التي اريد ان اقولها ان المجتمع العربي الآن في اتجاهه العام مسرحاً سياسياً ، السبب الأول الذي قلته هو ان المسرح العالمي يتجه اتجاهاً كبيراً جداً الى المسرح السياسي .

النقطة الثالثة هي مسألة لم تطرح في هذه الندوة ، وانا اعتقد انه كان من الضروري ان تكون لدينا الوسائل لمعرفة بعض المعلومات عنها ، وكان من الضروري

ان تطرح بشيء من التفصيل ، وهي الموقف المسرحي للعدو الصهيوني .

فأنا اعرف ان اسرائيل لها فرقة عالمية متجولة معروفة اسمها « الهابيما » ولها دور خطير جداً تلعب من خلال فن المسرح ، تقوم بدور سياسي كبير جداً ، وإن كانت المعلومات التي لدي محدودة في هذا المجال وكنت أتمنى أن يكون لدينا معلومات في هذا الميدان حتى نستطيع ان يكون لنا موقف في مواجهة هذا الموقف المسرحي المعـادي الذي يتحرك اصلاً من قضية معادية لنا .

فالخلاصة التي اريدان اقولها في الواقع أنني اتمنى ان تتضمن توصيات المؤتمر او الندوة تأكيداً وتأييداً للمسرح السياسي ، ودعوة الى الاهتمام بالمسرح السياسي ، وتشجيعاً للمسرح السياسي في إطار ما نؤمن به ، من ان السياسة ، او القضية السياسية او القضية التي يؤمن بها الكاتب ، لا تغفر فناً رديئاً ، ولا بد ان يتوفر للمسرح السياسي الجانب الفني بصورة كاملة ، لكن لنكن واضحين تماماً في تأييدنا ودعواتنا الى ان المسرح السياسي ضرورة اساسية في حياتنا الراهنة ، وارجو ان تتضمن التوصيات شيئاً من هذا الجانب .

النقطة التالية التي كنت اود ان اقولها هي خاصة بمهرجان دمشق الذي ارجو تدعيماً له في المستقبل ، ان يكون اكثر دقة في التخطيط بحيث انه يكون هناك موضوع معين للمهرجان ، هذا الموضوع المعين ليس ضرورياً ان يشمل المهرجان منذ اليوم الاول الى آخر يوم وانما يشمل الجزء الجوهري من المهرجان في العروض وفي المناقشات ، على سبيل المثال ، أنا ارجو ان المهرجان في العام القادم يكون موضوعه « التجارب الجديدة في المسرح العربي المعاصر » بحيث ان العروض الرئيسة تكون هي التجارب الجديدة في المسرح العربي المعاصر مثل « الشوك » و « الطيب الصديقي » و « مسرح الحبيب » في مصر ، وما الى ذلك وتكون المناقشات حول التجارب بحيث نستطيع ان نصل اولاً لمعرفة الظاهرة ، وكشف ما حققت من تقدم او من انجازات ،

وإصدار توصيات حول هذا الموضوع يمكن ان يكون موضوعاً ثانياً « المسرح العربي والتراث » بحيث ان المسرحيات المعروضة تكون مستمدة من التراث ، وتناقش على هذا الأساس ، ويناقش ايضاً في الندوة الموضوع بهذا الشكل ،فيكون ذلك في اعتقادي اكثر تنظيماً ، وتحديداً ودقة ، وفائدة عامة وتجديداً للمهرجان . واكرر بأنني لا اطلب ان يكون المهرجان من اوله إلى آخره موضوعاً واحداً لكن الشيء الرئيسي فيه يبقى موضوعاً واحداً مهماً .

الملاحظة الاخرى التي اريد ان اقولها والتي اشرت إليها البارحة هو حاجتنا الى ما اسميه بالكفاح المسرحي ، ان رجال المسرح من مخرجين وممثلين وكتاب محتاجون إلى تجمعات نقابية تدافع عن قضاياهم ابتداء من قضية الاجور وهي قضية قد تبدو بسيطة ولكنها شديدة التأثير وشديدة الخطورة إلى قضية الرقابة ، فعلى سبيل المثال ،موضوع الرقابة من الممكن لو وجد شيء اسمه اتحاد الفنانين المسرحيين العرب، ان يتدخل لدى السلطات المسؤولة لمراجعة اصول القوانين المتعلقة بالرقابة وتعديلها شيئاً فشيئاً حتى تصبح اصولاً مناسبة ، اتحاد الفنانين المسرحيين هذا غير موجود ، وانا ارجو ان تتضمن توصيات هذه الندوة المطالبة بانشاء اتحاد للفنانين المسرحيين العرب ليقوم بالكفاح في القضايا المختلفة التي تتعلق بقضية المسرح وعلى رأسها قضية الرقابة، وتعديل القواعد التي تقضي عليها الرقابة في البلاد العربية المختلفة .

الملاحظة الاخيرة ، التي اود ان اشير اليها ، هو انني اتمنى ان يعاد النظر، ويعاد تقدير ما يسمى بالمسرح التعليمي ومسرح الدعاية ، إذا كنا كما اشار الاخ راجي عنايت ننظر إلى الجمهور الرائد للمسرح العربي فنحن نتكلم ٨٠٪ او ٩٠٪ من جمهور الشعب العربي الذي لا يرى المسرح ولا يشاهده ، فال ٩٠٪ من أبناء القرى والاقاليم من الفلاحين والبسطاء الذين لم يشاهدوا مسرحاً في حياتهم ، هؤلاء جميعاً في رأيي يجب ان نعيد

تقييم المسرح التعليمي ، ومسرح الدعاية ، وان نعترف بها كمدرستين من مدارس المسرح اعترافاً كاملاً ، لانني اعتقد انه لو كان هناك مسرحية دعائية عن محو الأمية تقدم في أي قرية من القرى ، فأنا اعتقد ان مثل هذه الظروف او مثل هذا الموقف او مثل هذا الجمهور ، يكون هذا النوع من المسرحيات مقبولاً جداً ، بل ربما كان أفيد . واكثر تأثيراً ، واهم من هاملت لشكسبير . هذا ليس حكما مطلقاً وليس رفضاً للمسرح الفني الأصيل منبع كل الحركات ، وكل الاتجاهات المسرحية المختلفة ولكن نحن لناظروف معينة ، يجب ان نحترمها . ويجب ان نراعيها . ويجب ان لاننظر بعد ذلك الى ان المقاييس الفنية الوافدة الينا من مدارس فنية متقدمة علينا . تقول لنا هذه المسارح مثلاً ضعيفة وليس لها تأثير ، لا بل هي مسارح لها تأثير . وانا برأيي انها مسارح مطلوبة ، ومسارح مهمة . وأضيف اليها ايضاً شيئاً مهملاً كل الاهمال . ومحتقراً حتى من المثقفين المسرحيين . ذلك هو المسرح المدرسي الذي يجب ان نهتم ونعتني به ، لأنه من الممكن ان يؤدي الدور . فأنا بالنهاية اطلب باعادة الاعتبار لهذه الاشكال من اشكال المسرح . ورفع قبضة الاحتقار السائدة بيننا جميعاً كأناس نحب المسرح ونؤمن به ، عن هذه الاشكال الفنية واتمنى ان تتضمن التوصيات شيئاً من العناية والرعاية لهذه الاشكال ، وشكراً .

عبد العزيز السريع

هناك ثلاث ملحوظات اصطدتها من الزملاء المشاركين في الندوة ، منها كلمة الاستاذ صلاح عبد الصبور عن ضرورة وجود الكاتب ضمن المجموعة المسرحية .

الكاتب المسرحي اذا وجد بين مجموعة بينهم نوع من الالفة ، والثقة الفنية ، يتوفر قدر كبير من الجودة للعمل الفني ، والتوصيل الجيد ، لأن الواقع في الندوة ، طرح موضوع الكاتب والنص ، واهملت جوانب اخرى مهمة جداً في العرض المسرحي ،

وهي جانب المخرج . وجانب الممثل . جانب المخرج الظاهر والملحوظ حتى من خلال العروض التي شاهدناها في المهرجان المخرج المتسلط ان جاز التعبير . المخرج المبير الذي يحاول ان يدخل اشكالاً حتى غريبة او تفسيرات لا يحتملها النص في الغالب . ومن اجل ان يقال هنـــاك مخرج . وهذه ازمة تقليدية بين كتاب المسرح والمخرجين لا نريد الحديث عنها لكن ايضـــاً من اسباب ازمة النص وندرته . او قلة الجيد منه . هو وجود المخرج المتحكم الذي لا يفهم دوره الاصلي وهو دور الانسان الذي يفسر النص التفسير المعقول . ويقدمه بأسهل طريقة يمكن فيها توصيله للجمهور .

انا اؤيد كلمة الاستاذ صـــلاح . واطالب بتوصية . بأن يكون الكاتب ضمن المجموعة المسرحية او ضمن الفرقة المسرحية . يكتب لمجموعة من الممثلين ويكتب لمخرج متخصص يفهمه ويتفاعل مع ما يكتب .

هناك ايضاً إغفـــال لمسألة الجمهور العريض للمسرح ، وكيف يمكن الحصول عليه ، انا اطالب المهتمين بالثقافة والمسؤولين عنهـــا من مؤسسات المسرح في الدول العربية بأن يهتموا بدور العرض ، لأن العرض المسرحي مرتبط بأذهان جمهورنا . والوسيط منها بالذات بمسألة دار عرض يسمع او يشاهد فيها العرض المسرحي ، فعندما يتوفر عدد كاف من دور العرض في مختلف الأماكن ، يمكن من خلالها ايجاد الكاتب المحلي جداً ، المحلي الصغير ، بمعنى كاتب القرية ، وكاتب المدينة الصغيرة وكاتب المدينة الكبرى ، وهكذا حتى يتوفر عدد من النصوص التي من الممكن ان تحل إشكال ندرة النص . وهناك من يوجد لديهم محاولات في المسرح لا يجدون الطريق لتوصيلها للناس لأنه لا يوثق فيهم .

الصيغة العربية للمسرح . اعتقد ان موضوعها مبالغ فيه قليلا ، على اعتبار ان الصيغة التي تستخدم حالياً اكتسبت صفتها العربية ، ولم يعد المسرح له صيغة محددة يمكن انتماءها لدار العرض الايطالية كما قيل ، والتقاليد اليونانيـــة في المسرح ،

المسرح يتطور وينمو في كل بلد ويضاف اليه ، والآن مسألة الصالون أو غرفة الطعام موجودةفي بيئاتنا كما هي موجودة في اوربا ، واللباس الذي نستعمله موجود في اوربا ايضاً كما هو موجود عندنا ، واستخدامه وارد وموجود ، فعندما يظهر شكل من هذه الأشكال لا يمكن ان نقول انه اوربي او غربي . بالعكس . انه ينتمي لنا بمضمونه . بما يمكن ان يطرح من خلاله من قضايا .

هناك كلمة قالها الشاعر ممدوح عدوان ايضاً احب ان اشير إليها واقول حولها وهي مسألة الأخلاص في قول الحقيقة .

لقد شاهدنا عروضاً كثيرة ، ولكن للأسف العروض الظاهرة والمتفشية والموجودة هي انه لايوجد صدق ولا يوجد اخلاص . هناك من يشد على يدك يهنئك بالعرض ويخرج بعد قليل ليقول كلاماً مغايراً تماماً ومخالفاً ، وهذه ازمة اخلاق اعتبرها انا واحب ان يشار الى هذه القضية ، وان تثار باستمرار ، لأن المنتدين جميعاً لهم قدر من المساهمة في هذا الشيء ، ومن بين الأشياء التي احب ان اركز عليها مسألة حضور الندوة ، فالظاهر الذي وضح عندنا اليوم ان عدداً كبيراً من الأخوان تخلفوا وبعضهم تخلف تماماً ، وهذه الظاهرة يجب ان ينتبه لها ، وان يشار لها بجدة .

وشكراً .

محبوب العبد الله :

في الحقيقة كنت اريد التحدث عن الجزء الباقي من الموضوع الأول وهو : وهو المسرح بين الاعلام والثقافة والنقد المسرحي ، ولكن يبدو ان هذا الموضوع سيتأجل ، ولكن عندي تعقيباً لم أقله في بداية كلمتي في بداية هذه الندوة ، تعقيباً على ما قاله الدكتور رشاد رشدي يوم أمس في افتتاح الندوة ، وهو في جوابه عن السؤال هل يجب ان تكون هناك صيغة مسرحية عربية ، قال الدكتور رشاد إن البحث عن هوية للمسرح العربي نوع من التخبط ، لأنه في رأيي ان المسرح والرواية فنان مستوردان من اوربا ، ولكن الرواية العربية ، وبعد سنوات

استطاعت أن تكون عربية ، فلماذا لا يكون المسرح كذلك ؟ يستطيع المسرح العربي ، وهذا واضح من خلال عدة تجارب شاهدناها ، وتجارب اخرى لم نشاهدها ، يستطيع ان يكون عربياً ، وان يكون له مضمون عربي ، حتى لو بقي الشكل مستورداً وشكراً .

رشاد رشدي :

(سيداتي وسادتي ، شكراً جزيلاً على هذه الندوة الممتعة ، وارجوا ان نتابع الندوة اليوم بعد الظهر حتى نستطيع ان ننتهي من الشطر الآخر من الموضوع الأول وهو موضوع النقد المسرحي . ولكن اجتماعنا في الساعة السادسة مساء اليوم بالاضافة إلى اجتماع الغد في ميعاده المحدد سابقاً ، شكراً) ...

الساعة السادسة مساء يوم الاثنين في ٢٩ / ٥ / ١٩٧٢

– الدكتور رشاد رشدي :

سيداتي سادتي ، لعل اكثر ما سمعناه في هذه الندوة الى الآن، يعكس الى حد كبير الجو النقدي الذي يعيش فيه المسرح العربي اليوم، وكم كنت اتمنى بل وكنت اتوقع متفائلاً ان تكون هذه الندوة حلقة بحث علمي كحلقات البحث التي تعقد في الجامعات احياناً بهدف الوصول الى الحقيقة، ولكنها للأسف، اولطبيعة واقعنا المتخلف في الوطن العربي ، لم تكن – أعني الندوة – إلا مجرد استعراض او عرض لوجهات نظر او آراء ذاتية. ومهما كانت وجاهة الآراء الذاتية، ومهما كانت قيمتها، فهي بداية ونهاية ، آراء ذاتية ، واظن انه من البديهي ان البحث العلمي لا يقوم ولا يمكن ان يقوم على الرأي الذاتي ، ولكن هذا ما حدث وهو كما قلت، مرآة للجهد النقدي ، او للجو النقدي السائد في الوطن العربي الذي يقوم اساساً على مجموعة من الآراء الذاتية التي يحاول صاحبها لا أن يرى العمل الفني كما هو على حقيقته ، بل يشاء له هواه أن يراه ، وبذلك تحول النقد عندنا الى ما يحب الناقد او ما لا يحب ، الى ما يتفق معه او ما لا يتفق ، بصرف النظر عن العمل الفني الذي هو موضوع البحث والذي هو الأصل في الجهد النقدي . وإذا كنا نؤكد على حقيقة ان العمل الفني ليس تعبيراً عن الذات ، بل هو في الحقيقة هروب من الذات . فإننا نؤكد اكثر فأكثر على ان العمل النقدي ، لا مجال فيه على الاطلاق ، للتعبير عن آراء ذاتية للناقد ، لأن وظيفة النقد ، هي ان يحاول

لنا العمل الفني فنراه كما يراه الناقد ، بل كما هو على حقيقته ، والجهد النقدي بمفهومه العلمي هذا ، هو ما ينقصنا في اكثر مجالات حياتنا ، وهو ما يعوق تقدمنا سياسياً ، واجتماعياً ، وحضارياً ، لأننا لم نعوّد انفسنا إلا في القليل النادر على ان نجرد انفسنا من انفسنا ، فننظر الى الأشياء نظرة موضوعية ، وبذلك نراها على حقيقتها ، لا كما يصورها لنا البعض او كما ترسمها الشعارات ، او كما تطلقها الشائعات ، والغيبيات التي يعزوها البعض الى الدين ، والشعوذة ، والدجل ، والانتهازية ، والتخاذل الفكري ، والى غير ذلك من مسميات ، وآفات ، كل هذه الأمور ، ينوء تحتها مجتمعنا العربي لأنه يفتقد الجهد النقدي الذي يحاول ان يرى الاشياء كما هي على حقيقتها ، وفي غياب هذا الجهد ، من العسير ، بل وفي رأي بعض الناس ، من المستحيل ، ان يقوم الفن ، بل وان تقوم الحضارة نفسها . ولا اريد الاطالة ، ولكن تمهيداً لمناقشة موضوع اليوم وهو الجهد النقدي في المسرح ، اعتقد انه يقوم في اغلبه على مجرد آراء ذاتية ، فهو في الواقع انتقاد وليس نقداً ، والسبب في رأيي ان معظم نقادنا يفتقرون الى الدراسة الشاملة العميقة للتقاليد الفنية ، او بعبارة ابسط لطبيعة الفن وهي الدراسة التي يمكن ان تمكنهم من الاعمال الفنية كأعمال فنية لا كوثائق تاريخية او كبيانات سياسية . او كوسائل للتعبير عن انطباعاتهم الذاتية وممارسة الناقد للنقد تقوم على مفهومه لوظيفة النقد ، وهذا المفهوم يقوم بدوره على مفهوم الناقد للفن ، وهو المفهوم الذي كما اشرت ما زال ينقص معظم من يمارسون النقد عندنا ، ولا اقول النقاد . ويكفي للايضاح ، ان اشير الى بعض المفاهيم الفنية ، الخاطئة ، التي مازالت تسيطر على معظم من يمارسون النقد في الوطن العربي . مثلاً ان العمل الفني تعبير عن الذات ، وهو في الواقع كما سبق ان قلت هروب من الذات . مثلاً ايضاً ان العمل الفني صورة للواقع . يمكن ان يكون بديلاً عنه في حين انه دائماً ، اي العمل الفني يسعى الى تحسين

الواقع وابداله بواقع افضل ، مثل ثالث : ان العمل الفني وسيلة من وسائل النقل . في حين انه خلق جسم حي جديد لم يكن له وجود قبل ان يُخلق ، مثل رابع : ان العمل الفني قيمته نسبية ، اي انه يستمد كيانه مما يعبر عنه ، في حين ان العمل الفني قيمته مطلقة ، لأنه يستمد كيانه بعد ان يتم خلقه من ذاته كالانسان تماماً ، مثل خامس : ان العمل الفني له معنى محدد ، فهو كالمعادلة الحسابية التي تقول ان ١ + ١ = ٢ في حين ان العمل الفني له من المعاني قدر ما له من المتلقين . ومع ذلك فمعناه كلي ، اي اننا لا نستطيع إدراكه إلا بالتحليل وربط اجزائه بعضها بالبعض ، مثل اخير ان العمل الفني له شكل منفصل عن مضمونه في حين ان هذا لا يتأتى الا في الاعمال غير الفنية . ككتاب في التاريخ او الجغرافيا ولذلك يمكننا ان نلخص كتاب التاريخ نلخص مضمونه دون ان نفقده شيئاً . اما العمل الفني فوحدة عضوية لا يمكن ان ينفصل فيها جزء عن جزء كالجسم الحي تماماً ، من هذا المنطلق او مايشبهه ، لمفهوم الفن ، قام المفهوم الخاطىء للنقد، فيتحول النقد عندنا في اغلبيته الى شيء بعيد كل البعد عن النقد ، شيء يثير البلبلة ويفقد الجماهير ثقتها بالنقاد ، ويدعو الى الفوضى في الفكر والابداع . واترك الكلمة الآن للزميل الاخ الدكتور علي الراعي .

الدكتور علي الراعي :

انا في الواقع سأحدد نفسي بالحديث عن الناقد المسرحي ، ومقومات الناقد المسرحي كما اراها ، وكما خبرتها في نقد النقاد المسرحيين الذين احترمهم والذين يُعتدّ بهم في رأيي ، من هو الناقد المسرحي ؟.. الناقد المسرحي نوع نادر بين الفنانين ، بل بين النقاد ، هو في تمامه مؤلف ، ومخرج ، وممثل ، وفنان تشكيلي ، ومتفرج ذكي ، كل هذا بالامكانية طبعاً ، وأحياناً بالفعل ، رجل يعرف كل ما يدور على جانبي الخشبة من حياة صاخبة صاحية ، يرى العرض المسرحي بعيون كثيرة ، ويجمع في عقله وروحه

بين الشاعر ، والمهرج ، والفيلسوف . ألدينا من هذا النوع النادر الكثير ؟.. في الوقت الحاضر لا اكاد اجد سوى قليلين من هذا المثال النادر من النقاد المسرحيين، لعل على رأسهم في رأيي الناقد « إيريك بنتلي » ما هي ميزة هذا الناقد الكامل في رأيي ؟.. هذا الناقد لا يرى المسرح وحده ، بل يرى حياة المسرح تتدفق امامه ، لا يرى الدراما وحدها ، بل يجد وراءها حياة الدراما ، لا يقرأ النص وحسب ، بل يقرأ وراءه ما يجري في النص من صراع بين الفنان ومسرحيته بين نفسه وبين المادة التي يتعامل معها ، أي بأن رؤياه متحركة ديالكتيكية غير جامدة. تحيط بالتاريخ ، والأدب ، والواقع ، ولا تستعبد أياً منها ، ما فائدة هذه النظرة الحيوية المتحركة ؟.. فائدتها برأيي هي الميزة الكبرى التي يتمتع بها نقد « إيريك بنتلي » الأحكام الطازجة ، والقدرة على الريادة ، والتصحيح.

القدرة على الريادة والتصحيح هي اكبر مزايا « إيريك بنتلي » في رايي ، وهي التي مكنته من ان يقف موقفاً بدا مدهشاً لكثير من الناس ، ولكنه ينسجم مع رؤياه للمسرح ومع فلسفته وقراءاته الطويلة ، ومع ممارسته لفن المسرح على جانبي الخشبة. مكنته هذه الرؤية المتحركة من ان ينصف فن « الميلودراما » مثلاً ، من ان ينظر بعين الاعتبار إلى الفارس ، من ان لا يحتقر الاحتقار المألوف الشخصيات النمطية ، وان يرى لكل هذه المقومات المسرحية وظائف محددة يمكن ان تؤديها ، وهي بالفعل تؤديها وبهذا ، وبرغم قامة « إيريك بنتلي » الكبيرة التي تعتمد على القراءات الكلاسيكية ، والقراءات الكبيرة للمسرحيات العالمية ، وللفن المسرحي العالمي ، لم يستنكف ، ولم يتردد ان ينصف هذه الألوان المسرحية المحتقرة عادة مما دفع نقاداً شباباً مثل « كينث تاينن » إلى الاعتراف له بأنه قدعلمهم ، هذا على كثرة ما علمهم من اشياء اخرى .

ما موقفنا نحن من هذا الناقد النابغ

الذي نطمح في الحصول على اعداد منه ؟ في الواقع ان النقد عندنا الوانه كثيرة ، عندنا الناقد الاستاذ الذي لا شك في استاذيته ولكنه مشحون بالمعلومات المكتبية الثقيلة الوقع على النفس ، وعلى احكامه هو ، وعندنا الناقد الذي يرى في النص فرصة لاستعراض عضلاته ، والتألق السطحي على حساب كل شيء . وعندما يقتربون من المسرحية على انها بديل من كتاب او مؤلف سياسي ، او اقتصادي بالدرجة الأولى وعندنا نقاد قليلون يحاولون الدخول الى المسرح من باب الفرجة والعرض المسرحي ، وهؤلاء يقدمون للنقد المسرحي شيئاً من الحيوية التي نطمع في ان توجد فيه الى جانب المعرفة ، والى جانب المعلومات والى جانب الموقف السياسي .

من هؤلاء الناس ، نقاد حرسوا الحركة المسرحية الناشئة عندنا ، وفسروها وقيّموها ، وأدّوا لها خدمات لا شك في انها قد كانت دافعاً للحركة المسرحية الى الإمام ، ولكننا مع هذا مازلنا نطمع في الناقد الذي يصدر في كتاباته عن روح الفرجة ، الذي يمول الناس بكل العمق والخفة معاً : تعالوا بنا نذهب الى المسرح ، شكراً .

أسعد فضة

بالنسبة للنقد ، لن أتطرق للمفاهيم التي ذكرها الدكتور رشدي ، والدكتور الراعي ، باعتبار اننا المنا بها ، واعتقد انها غير قابلة للمناقشة . اي انها صحيحة مائة في المائة . لكن مهمة النقد ، او مهمة الناقد بالحقيقة تأخذ ثلاثة ابعاد ، اي ان امام الناقد مهمة ، شاقة ، وخطيرة ، لها ابعادها الثلاثة .

البعد الأول منها هو موضوع الذاتية ، او التعبير عن الذات ، البعد الثاني هو العمل الفني ذاته ، البعد الثالث والأهم هو تشكيل او توجيه الراي العام ، وأقول الراي العام ولا استخدم كلمة جمهور او كلمة جماهير ، بل مقصود بالراي العام ـ احب ان اوضح ـ يمكن ان اقول المواطن الشريف ، الشجاع ، الذي يكافح ويناضل في سبيل معتقداته ،

وفي سبيل مصالحه ، يمكن أن يكون نموذجاً للواي العام الذي يخاطبه الناقد .

لا شك ان الناقد يجب ان يكون كما تفضل الدكتور الراعي في مجـــال المسرح، ملماً بالتأليف ، وملماًبالاخراج، والتمثيـل ، والفن التشكيلي ، وكل ما يدور على خشبة المسرح ، وعلاقة هذا الناقد مع العمل الفني لا بد ان يحددها قيمة . يخاطب من خلال هـذه القيمة ، الراي العام الذي تكلمت عنه .

وهنا لا بد للناقـد من ان ينطلق من منطلق علمي ، عندما يريد ان يوجه الرأي العام لا بد أن ينطلق من منطلقات علميـة بعيـدة عن ذاته ، أي انه لا يفرض او يستأثر برأي ذاتي ويخاطب من خلاله الناس، لا بد اذن ان تكون منطلقاته علميـة ، وتتلاحم كلياً مع الرأي العام المخاطب ، اذا تخطيت – وأحب ان أركز على موضوع الرأي العـام – اذا تخطينا موضوع الناقد وتخطينا موضوع فهمه للعمل الفني ، ونقل رأيه للناس نرى ان معظم النقاد الذين عندنا مع الاسف لا يلعبون أي دور في توجيـه الرأي العام ، وهنا المهمة الاساسية للناقد ، هي توجيه الرأي العام ، من سيكون مع هذا الانسان الذي أخذناه كنموذج ، من سيسانده ، ومن سيحميـه من الأفكار الانانية ، ومن الأفكار المتخلفة أو.. أو.. الخ . يمكن ان تكون هناك أعمـال فنية خطرة على الرأي العام . مهمة الناقد ليس فقط ان يقوم العمل ، ويقول هذا عمل جيد او غير جيد،أو .. أو ..الخ . أو يستعرض معلومات مكتوبة كما ذكرنا ، انمـا المهمة الأساسية في رأيي للناقد هي توجيه الرأي العام ، وتشكيل رأي عام يقف ضد أي تيار فكري يمكن ان يضر بمصلحة الجمهور الذي أخذت كلمة رأي عام بديلا عنه ، نجـد في معظم النقد العربي ان النـاقد لا يتخطى العمل الفني فقط ، ولا يصل الى الناس ، ولا يعرف كيف يوجه الناس ، يعني يمشي في في الطريق الى بدايته فقط ولا يصل الى الناس ، لم نر في حركات النقد الأدبية التي عنـدنا ناقـداً استطاع ان يؤثر تأثيراً فعلياً فعـلا في النـاس ، ويدلهم على الخطأ والصواب ، ويأخذ بأيديهم الى الطريق السليم ، بل نجد العكس ، أن مهمة الناقد تبقى عبارة عن حوار لاينقطع بين الناقد وبين صاحب الأثر أو الانتاج الفني ،وأرجو من الأساتذة أن نولي هـذه النقطة من الاهمية فعلا ، وهي الانتقال من العمل الفني أن نتخطى العمل الفني الى الرأي العـام وكيف نخاطب ، ونوجه الرأي العام ،وكيف

نبتعد عن عملية التضليل أنا في رأيي أنه عندما يقف الفنان عند العمل الفني ، يكون لايتعدى ، مهما كان بارعاً في نقده للعمل الفني ، لايتعدى عمله عملية تضليل لا أكثر ولا أقل .

شكراً .

وليد اخلاصي :

قبل أن أتخيل واقع النقد المسرحي العربي ، أود أن اشير الى اربع نقاط سائدة ، او اربعة مفاهيم سائدة :

أولاً ان النقد بالأصل هو عمل حضاري ، مرتبط بالمستوى العلمي العالي الكفاءة ، بالنسبة للارض او بالنسبة للوطن او بالنسبة للمجتمع .

ثانياً ، نحن شعب غير ناقد بالأصل ، وهو منفعل ، وينتظر الآراء المنشورة او المذاعة لكي يكوّن رأيه بما يحيط به من اعمال فنية او غير فنية .

ثالثاً : ليست هنالك أية حركات نقدية او مدارس نقدية في الوطن العربي .

رابعاً : واقعنا النقدي الذي سأتكلم عنه ، يستثني بعض المفكرين الأحرار الذين يقومون بعمليات النقد المسرحي .

ما هو واقع النقد المسرحي العربي؟.

في الحقيقة لكي تسهل مناقشة الموضوع ، هنالك ثلاث نقاط لواقع النقد المسرحي العربي :

النقد المسرحي العربي أولاً هو الجزء الأكثر تخلفاً في حركة النقد الأدبي العربية المتخلفة أصلا ، أي أن الحركة النقدية المسرحية تقف في آخر الخط ، او آخر مرحلة من مراحل الحركة النقدية العامة .

ثانياً ، النقد المسرحي القائم الآن ينصب على الأدب المسرحي فقط ، ولا ينصب على العمل المسرحي الذي يكوّن المسرح ككل ، وبالتالي ، فالنقد مرآة مصقولة ، ولامعة تعكس الواقع الادبي والحضاري لواقعنا العربي والذي يتميز ببعض الصفات التالية :

أولاً – الأمية بما هو قائم او مايقوم عليه المختبر المسرحي ، او العمل المسرحي ، وبالتالي يكرس الناقد أحياناً الامية ويوزعها بالعدل على الناس ، يقوم بنشر

امیته ويوزعها على الناس بالعدل لانه يملك حق التحرير في مجلة او يقف وراء « مايكروفون » او الى ذلك .

ثانياً ، الغرور ، ولكن الغرور على مستويين ، الغرور الشخصي ، فالناقد يعتقد بنفسه انه يستطيع أن يقيّم ويحكم ، ويصور ، ويوجه ، ويهدم ، ويبني في الحركة المسرحية ، الشق الثاني من الغرور هو الغرور القومي ، ـ واقصد بالغرور القومي ـ الغرور الاقليمي ، يظن بعض النقاد ان الحركة المسرحية في بلادهم متفوقة ، فيصمون آذانهم ، ويغمضون عيونهم عن الحركات المسرحية الاخرى ولا يتجرأون ولا يحاولون ، ولا يتطلعون الى تصوير الواقع المسرحي العربي ، ولذلك نستطيع ان نقول انه غرور اقليمي .

النقطة الثالثة : العشائرية ، العشائرية ايضاً على المستويين ، المستوى المحلي ، والمستوى الاقليمي ، يعني العشائرية ، نتشيّع لكاتب من بلدنا ، كما يتشيّع على المستويات السياسية والعلمية وما الى ذلك ، نتشيّع لأهل حارتنا او لأهل مدينتنا ، وما الى ذلك ، نتشيّع احياناً متناسين الموضوعية الفنية ، وبالتالي هناك عشائرية على المستوى الاقليمي وهي مرتبطة بالفقرة السابقة وهي الغرور الاقليمي ، وهذا يقودنا الى ان نطلق صفقوضع مبدأ الصداقة والمنفعة من خلال النقد المسرحي .

اذا كان الكاتب يتسلم منصبـــاً ، او يتكلم من واقع السلطة ، فأنا أحابيه واجامله لان ذلك سيعني ان نصي المسرحي او ان ما الى ذلك سيستفيد منه .

فالصداقة والمنفعة وتصور المستقبل من خلال ذلك النقد ، انا اذا قدمت نقـداً معيناً فذلك يعني انني سأقوم برحلة الى الى مصر والى سورية والى .. والصورة المعروفة .

وبالتالي هنـــاك نوع من القصور ، القصور المرعب الكامل او الجزئي في اداء الأفعال الثلاثة اللازمة للنقـد يجب على الناقد ان يؤدي الأفعال الثلاثة التالية : الشجاعة ، الصدق ، والعدل ، هناك قصور كامل في الحركة النقدية ، في حركة النقد

المسرحي ، ختاماً حتى لا اطيل ، اريـــد ان اذكر من هي المؤسسات او الجهات التي يمكن ان تعني أو ان ترقى بمستوى النقـــد المسرحي ، اعددها فقط فأقول هي المؤسسات العلمية ، واقصد ١ ـ الجامعات ـ ٢ ـ اجهزة الاعلام عندما تأخذ الشكل الموضوعي فقط كالجرائد والصحف والمجلات ٣ ـ المسرح نفسه ، شكراً .

الدكتور رفيق الصبان :

من خلال الكلمات التي قيلت حتى الآن عن النقـد ، ذُكرت كثيراً من مرة كلمة الذاتية والموضوعية ، وقيل ان النقد يجب ان يكون دائماً موضوعياً ، وأن يبتعد عن الذاتية وانا بكل بساطة وسذاجة ، اسأل كيف يمكننا ان نميز حقاً بين الذاتية والموضوعية فالانسان برأيي حصيلة بيولوجية ونفسية واجتماعية معينة ، ولا يمكن إلا ان يكون ذاتياً في اعماقه مها حاول الموضوعية .

النقد النموذجي برأيي هو النقد الذي ينطلق من اعماق الفنان الناقد الذاتية ، والقول بأنه نقد مشوب ، انا في رأيي بأن هذا الشيء يجعلنا وكأننا نضع غلالة على عيوننا .

إذا اتينا إلى النقد المسرحي العربي ، طبعاً النقد المسرحي العربي مازال يتخبط كُتبت عدة ابحاث ناجحة نقدية ، كُتبت عدة كتب على درجة كبيرة جداً من الأهمية ، لكنها ابحاث متفرقة ، وكتب نادرة ، وليست لدينا حتى الآن اية معالم لمدرسة نقدية وطبعاً هذا برأيي نتيجة تخبط عام في كل شيء ، فالمسرح العربي نفسه مازال يبحث عن عمود فقري ، فكيف في النقد ، إذا استطاع المسرح ان يحصل على احترام فالنقد لازال ينقصه هذا الاحترام ، فالجمهور الكبير في الشرق العربي حتى الآن لاينظر الى النقد نظرة احترام ابداً ، النقد لم يستطع حتى الآن ان يفرض مسرحية او ان يحطم مسرحية مهما كانت سيئة ، والمثال الذي استطيع ان اقوله . والذي اعتقد ان الكثيرين يوافقونني عليه ، هو المسرح التجاري المصري ، ورغم ان كافة النقاد

وبكل شجاعة ، وبكل إخلاص حاولوا ان يقفوا في وجه هذا التيار الشديد الابتذال ولكنهم لم يستطيعوا إلا ان زادوا من رغبة الجمهور ، ومن اقباله على هذا المسرح الذي يزداد عليه الأقبال شهراً بعد شهر حتى ان المسرحيات الأخيرة بعد ان كانت تبقى على الواجهات شهراً وشهرين ، اصبحت تبقى عاماً وعامين ، والنقد العربي إلى جانب ذلك في الوقت الحالي تتقاذفه تيارات سياسية مختلفة ، واهواء ، وموضوعات ، وليست هنالك أية معالم لشخصية واضحة كما قلت ، وحتى عندما اراد الدكتور علي الراعي ان يستشهد باسم ناقد مسرحي نموذجي اختار « ايريك انتلي » وعندما اراد ان يضيف إليه ، اضاف إليـــه « كينيث تين » وانا اسأل ماذا فعل النقد المسرحي العربي حتى الآن ، باستثناء هذه الكتب القيمة الصغيرة التي نشرت ، والمجموعة المتناثرة من الأبحاث هل أمكنه ان يوجه ؟.. هل أمكنه ان يعمق جذور مشكلة ؟ ان يشجع على اتجاه ؟.. ان يشكل مدرسة ؟.. او شيئاً حتى يشبه الجماعة ؟ كما قلت انا لا ألوم النقد ، فالنقد صورة معكوسة للفن العربي ، والمسرح العربي ان مصيبته الحقيقية كمصيبة المسرح العربي انه لازال منقطعاً عن الجمهور الحقيقي . شكراً .

الأستاذ محبوب العبد الله :

استطاع الدكتور رشاد رشدي ، وبعده الدكتور الراعي ، أن يقدما صورة صادقة وعلمية صحيحة لدور النقد ، ومهمة الناقد ، ولكن هــذه الصورة للأسف لا تنطبق على واقعنا الثقافي العربي ، فإذا كانت هناك أزمة نصوص مسرحية عربية ، فهناك ايضاً ازمة في النقد المسرحي العربي ، إذ أن هذا النقد لم يكن في اكثر الأحيان نقداً خلاقاً وقادراً ، وكثيراً ما كان هذا النقد لا يوازي الجهد الخلاّق في الكتابة المسرحية . وكثير من الذين يكتبون في النقد ، وفي صحافتنا العربية ، لا يمكن اعتبار ما يكتبونه نقداً مسرحياً ، بل

اكثره خواطر وملاحظات شخصية هامشية فيها من المزاج الشخصي اكثر من ان تكون ذات مقوّمات نقدية صحيحة ، اما الناقد المسرحي فهو فنان من نوع آخر ، وحس آخر ، ونظرة لها ابعاد ، بعيدة عن تصوّر الفنان والكاتب ، وهذه الميزة غير متوفرة في الكثيرين ممن يكتبون النقد المسرحي على طول الخريطة العربية ، بل هناك قلة ممن تتوفر فيهم هذه الميزة ، وهم دائماً بعيدون لأن صحافتنا العربية لا تتعامل معهم ، كما أن عدم وجود مجال متخصص للنقد ، تجعلهم بعيدين عن القيام بدورهم .

وهناك قضية أخرى هي ان حياتنا الثقافية العربية ، تفتقد إلى الناقد المتخصص وكل الذين يمارسون العملية النقدية في بلادنا العربية ، يمارسون كل ألوان النقد لذلك تختلط مفاهيمهم ، واختلطت ايضاً مفاهيم النقد ، وشكراً .

الأستاذ رجاء النقاش :

كان الحديث في الجلسات السابقة حول ازمة النص المسرحي في الحركة المسرحية العربية ، وقد كان هناك اتفاقاً او شبه اتفاق بأن هناك ازمة في النص المسرحي . وانا اعتقد ان الأزمة في النقد المسرحي ، لا تقل خطورة ولا أهمية في النص المسرحي ، بل ربما كانت المشاكل التي اثيرت حول النص المسرحي ، تكاد تكون هي نفسها المثارة حول أزمة النقد المسرحي . وبالتحديد مشكلة الحرية .

قد يبدو غريباً ان يكون هناك علاقة بين النقد المسرحي . ومشكلة الحرية ، ولكن هذا هو الواقع . فالناقد المسرحي يتعرض لضغوط وظروف معقـــدة ، وعديدة جداً ، تجعل من دوره او جعلت من دوره وخاصة في السنوات الأخيرة دوراً ضعيفاً وثانوياً في ان يقول الحق ، وان يكون شجاعاً وعادلاً ، كما تحدث بعض الزملاء ، وكما طالب بعض الزملاء . وكما هو مطلوب ايضاً من أي ناقـــد ، واذكر في هذا المجال أنني قرأت تعبيراً كنت اتحدث فيه مع بعض الاخوة حول تعريف الناقد من هو ، هذا التعبير يقول

بأن الناقد هو بالانكليزي : « Lonely Woolf » أي « الذئب المنفرد الوحيد » انا اعتقد ان هذا التعبير قريب جداً من الصدق لأن الناقد يجب ان يقول الحقيقة الى حد الافتراس ، الى حد الصدق الدامي ، إذا صح هذا التعبير ، لأن هذا وحده هو الذي يحرك الحركة المسرحية ، والحركة الفنية تحريكاً صادقاً وحقيقياً . لعلي إذا خرجت من التجريد الى بعض النماذج ، اكون قد اوضحت هذا الموضوع او هذا الجانب ، واسمحوا لي أن اكون صريحاً وصادقاً . ولا أضمن ان اكون مخطئاً ، ولكن هذه هي آرائي وهذه هي رؤيتي .

في الخمسينات ، انا ألقي هذه النماذج لأصل الى النتيجة التي أقتنع انا بها ، وهي ان الناقد المسرحي في موقف صعب وعسير ، تماماً مثل الكاتب المسرحي ، بل يمكن ان يكون اكثر واكثر ، دقة موقفه في الحياة الفنية . في اواسط الخمسينات ، قام ناقد مصري كبير بالهجوم على توفيق الحكيم واتخاذ موقف نقدي محدد منه . شرح فيه هذا الموقف بالأسانيد والبراهين المختلفة . هذا الناقد هو الاستاذ احمد رشدي الصالح ، كان موقفه ضد توفيق الحكيم بعنف وبقسوة ، وشرح هذا الموقف في العديد من المقالات . انا شخصياً كنت ضد رأي احمد رشدي الصالح . وكنت اعتقد انه رأي غير منصف ، لكنني كنت اعتقد انه صاحب حق ، وكان من الضروري جداً ان يعلن هذا الرأي ، ليس لمصلحة الحقيقة فقط ، بل لمصلحة توفيق الحكيم ايضاً ، لماذا؟.. لأن هذا الهجوم العنيف كان يجمع الدفاع العنيف عن توفيق الحكيم والدفاع لدى معسكر انصاره ، وفي اثناء نشر هذه المقالات ، فوجئت الحياة الادبية بأن توفيق الحكيم ينال اعلى وسام في الدولة في ذلك الحين ، وكان معنى هذا ايقاف المعركة النقدية ، ايقافاً تاماً ، وقد توقفت ، ولم يتكلم فيها ناقدها منذ ذلك الحين وحتى الآن على الاطلاق . بل إنه فيما يبدو يكتب عن توفيق الحكيم ليقول عكس ما قال به في الخمسينات .

موقف السلطة التي اعطت توفيق

الحكيم اعلى وسام في الدولة ، هو في رأيي موقف صائب جداً ، لأن توفيق الحكيم ثروة قومية وتستحق الرعاية ، ويستحق اعلى وسام في الدولة بالفعل ، ولكنني ربما لم اقل هذا الكلام من قبل ، ولا في اي مناسبة اخرى ، ارفض التوقيت . كان التوقيت معناه إدانة للناقد ، واضعافاً لمركزه ، وارهاباً له ، وقضاء على حريته في ان يقول رأيه بعد ذلك ، وهذا ما حدث ، ولقد كان ذلك درساً له وربما كان درساً للآخرين . هذا نموذج اقوله بمنتهى الصدق والصراحة ، انا لم اكن مع رشدي صالح في موقفه ضد توفيق الحكيم وكنت مع السلطة في تكريمها لتوفيق الحكيم ، ولكنني اعتقد ان التوقيت كان ضاراً ، وكان ضربة قاسية لحرية النقد المسرحي ، ليس في هذا الموقف فقط وإنما في مواقف اخرى عديدة ، هذا الموقف خلاصته اننا بشكل عجيب في حضارتنا العربية ككل نتجه اتجاهاً ضاراً بأنا نؤمن به ، عندما نؤمن بالشيء ، نسعى الى تقديسه ، وتمجيده ، وفرض اجماع في الآراء حوله

وهذا خطأ كامل ، وليس سليماً على الاطلاق ان يتحول توفيق الحكيم الى مؤسسة عامة مقدسة وليس في مصلحة توفيق الحكيم ، لان مثل هذا الموقف من توفيق الحكيم او من غيره يترك ردود فعل عنيفة جداً عندما تأتي الفرصة ليست في مصلحة توفيق الحكيم على الاطلاق ، وكل ظاهرة فنية وفكرية ، الصحيح في مواجهتها هو ان يكون هناك معسكر معها ومعسكر ضدها وهذا هو الصحيح والصواب ، ويجب ان يترك مجال الحوار موجوداً .

النموذج الثاني الذي اريد ان اقدمه هو ظاهرة لا املك الآن تفسيرها ، لانني لا املك كل ما يمكنني من هذا التفسير . في المواسم الاخيرة في الحياة المسرحية سكت عدد من الاقلام النقدية الكبيرة القادرة على انه تقول رأياً في الحركة المسرحية وفي الحياة المسرحية والتي يمكن أن تنجب لنا ناقداً مثل ذلك الذي ضرب لنابه مثلاً أستاذنا الدكتور علي الراعي او ناقداً قريباً منه او على الاقل تمهد الجو

لميلاد مثل هذا الناقد ، اذكر من اسماء هؤلاء النقاد الذين صمتوا ، كل لسبب ما، لا استطيع ان اقدم الاسباب كلها ، فكل واحد لديه اسبابه ، اربعة من الموجودين هنا ، ومن اجيال مختلفة ، عندنا في هذه الندوة .

اولهم الدكتور رشـــاد رشدي ، الدكتور علي الراعي ، الزميل بهاءطاهر الدكتور رفيق الصبان ، ورجاء النقاش. نحن لا نكتب في النقد المسرحي ، كل منا لسببه ، ولو بحثنا عن الاسباب فسنجد ان الموقف النقدي ، او بالنسبة للنقد المسرحي هو موقف عسير ، وانا لا اقول هذا الكلام ، لاستثير الشفقة ، او لاقدم صورة من مأساة ادبية او ما إلى ذلك . وانما اقدمه بكل بساطة لنسعى جميعاً إلى علاج هذا الموقف ،وإلى ازالة كل العقبات في طريق النقد المسرحي ، وإلى ازالة بعض هذه العقبات إن لم يمكن ازالتها كلها. في المعارك المسرحية الكبيرة التي خاضتها حياتنا المسرحية ، عجز الناقد عن ان يكون له دور بينا كان دوره هو الدور الرئيسي مثل قضية مسرحيـــة « الحسين ثائراً » التي وقف رجال الدين ضدها ومنعوها من العرض ، كان هناك محاولة من النقاد ، وكان هناك واجب على النقاد لأن هذا دورهم للشرح والتفسير بما يقنع الرأي العام بأن هـذا الموقف ليس سليماً ، لا في حق الفن ولا في حق الدين، ولكن أحداً من النقاد لم يستطع الكتابة في هـــذا الموضوع ، وكان ما أصاب المسرحية أصاب النقاد ، بل يمكن ان ما أصاب النقاد كان اكثر واعنف ، وهناك مواقف أخرى وكثيرة من هـذا النوع على سبيل المثال : مسرحية في مصر اسمها « باب الفتوح » تتكلم عن صلاح الدين ، انا اعتقد انه ليس في مصلحة اي إنسان في السلطة على الاطلاق ، لا في سلطة وزارة الاعلام ولا في سلطة وزارة الثقافة ، ولا في السلطةالسياسية في مصر، ليس في مصلحة احد على الاطلاق منع هذه المسرحية ، وانما هي وساوس بسيطة في عقول الموظفين الذين يشرفون على الرقابة ، ويشهرون سيفهم ، ويتقون

بالشك وايثار السلامة ، كل ما يمكن أن يقال عنهم فيما بعد انهم فرّطوا ، وما الى ذلك ، ومع ذلك فنحن لا نستطيع ان نقول رأينا لماذا ، لست ادري . وهذه كلها ظواهر كما قلت لكم ، اقولها لكم بأمانة وبصدق وباخلاص ، آملاً ان يكون عرضها وسيلة من وسائل الحل ، ووسيلة من وسائل العلاج . لأنه إذا كان يوجد بعض الموظفين يتصورون انهم يحمون السلطة من الأقلام النقدية الصريحة الجريئة او من النصوص الجيدة ، او من النصوص التي بها تفكير ، فأنا ارى انه في نطاق السلطات القائمة ، هناك موظفون ينطبق عليهم ذلك المثل الشهير ، انهم ملكيون اكثر من الملك ، وانهم يضرون اكثر مما ينفعون . وانهم يقدمون خدمات ضارة جداً ، ولا لزوم لها على الاطلاق . وانا اتكلم من وجهة نظر السلطات القائمة ، فالخدمات التي تقدم بمثل هذه الطريقة ، غير مفيدة للسلطات القائمة ، ولو شرح الأمر ، او لو كان هناك مجال لاتضح الامر بشكل جيد ، هذه النماذج في ظني هي لتحديد ما اردت ان اقوله في ازمة او محنة النقد المسرحي ، واكرر وارجو ان تغفروا لي هذا التكرار انني ما قلت ما قلته إلا لهدف واحد ، هو ان نسعى للحل ولتبديد بعض القيود والغيوم القائمة في هذا المجال .

هناك سبب آخر في ازمة النقد المسرحي ، اقل خطورة من السبب السابق ، وهو كما يقولون الوظيفة تخلق العذر ، ووظيفة النقد المسرحي حتى الآن غير مطلوبة في الحياة الثقافية العامة ، بمعنى انه لا توجد صحيفة على الاطلاق كبيرة كانت او صغيرة ترضى ان تدفع مرتباً لواحد يتخصص في المسرح فقط ، يعني تبقى وظيفته انه يكتب في النقد المسرحي رغم اتساع الحركة المسرحية ، واتساع التيارات والاتجاهات المسرحية المختلفة ، يجب أن تكون الصحيفة التي تعين مثل هذا الناقد لأسباب عديدة جداً من بينها او في آخر القائمة انه احياناً يكتب عن النقد المسرحي . ولذلك نقاد متخصصون او متفرغون على الاطلاق للنقد المسرحي

في الصحف، وهي مهنة للأسف مرفوضة، وإذا كان هناك بعض الشبان الجادين الممتازين الذين يعملون في النقد المسرحي، ويحاولون ان يتخصصوا فيه، فأنا اعلم ما يلاقونه من صعوبات ومن متاعب، وبيننا نماذج منهم، لكنني اوكد انهم يخوضون معركتهم بصعوبة شديدة جداً. وهذا أمر ينبغي علاجه، طالما ان هناك حركة مسرحية قائمة، وطالما ان امامنا املاً كبيراً جداً في ان يكون للمسرح دور في حياتنا الثقافية وفي حياتنا الفنية، فيجب ان يرتفع العقل العام في حياتنا الصحفية والثقافية الى حد انه يعترف بالناقد المسرحي ويعترف بوجود الناقد المسرحي، ويحضرني هنا قصة اغلاق مجلة المسرح القديمة، التي أغلقت منذ اكثر من سنة، والتي كان رئيسها صديقنا الشاعر الكبير صلاح عبد الصبور، هذه المجلة المتخصصة الوحيدة كانت اعدادها تصدر كل شهر، فتنفذ لأنها كانت مجلة من أخصب المجلات واكثرها تأثيراً، ومن اكثرها نجاحاً، وكان الفضل لايجادها ونشاطها وحيويتها للدكتور

رشاد رشدي

ففي المرحلة التي يرأس فيها هذه المجلة الاستاذ صلاح عبد الصبور، توقفت هذه المجلة فجأة وبدون مقدمات. ورغم انها لم تكن فاشلة على الاطلاق، وأنا اذكر بعض الأحداث التي حصلت فيها، ذلك ان احد النقاد كتب مقالاً ضد مسرحية من المسرحيات التي كانت تعجب الوزير في ذلك الحين، فثار المسؤول على المجلة ثورة شديدة، ولم يكن هذا سبب اغلاق المجلة، ولكنه كان واحداً من الاسباب التي اغلقت من اجلها المجلة. وهذا المثال يضع يدنا على جرح آخر، هو ان القطاع العام الآن او مانسميه نحن بالقطاع العام، مسيطر على الحركة المسرحية الرئيسية وعلى ميدان الحركة المسرحية الرئيسية، وهذا القطاع العام الذي يتحول الى سلطة فنية يرى أن اي نقد لأي مسرحية او ما الى ذلك وكأنه موجه اليه. هذه العقدة يجب أن تزول لأنها خطيرة جداً. أنا عندما انقد مسرحية ليس معنى ذلك أولاً انني على صواب، يمكن أن ارفض.

انا المسرحية ، ويكون هناك رأي آخر يقبل هذه المسرحية ، ويحبها ويعتبرها نموذجاً .

ثانياً : عندما انقد انا المسرحية فهذا ليس معناه انني انقد مدير مؤسسة المسرح او وزير الثقافة او ما الى ذلك ، ولكن الذاتية العنيفة التي اشار اليها الدكتور رشاد رشدي ، ليست موجودة في الكتابة بقدر ماهي موجودة في السلطات الثقافية التي كلما اتجه الناقد الى النقد او ابدى رأيه، يتهماً للسلطة الثقافية انها هي المقصودة . هذه مسألة صعبة جداً لأنها تقلل تقريباً من قدرة الناقد على الحركة وتقلل تماماً من الشجاعة المطلوبة للناقد، ومن الدور الذي يجب ان يقوم به هذا الناقد . وعندي بعض النقاط القصيرة سأقولها بايجاز، من من بينها التمزق في الحركة النقدية العربية ؛ فايريك بنتي، الذي اشار اليه الدكتور علي الراعي ، ووصفه في سطور قليلة واضحة، نحس من خلال كتبه بأنه ملم بحركة المسرح الاوربي كله في جميع البلاد الاوربية ، وبحركة المسرح الامريكي . فهو يعرف جيداً ماذا يجري في فرنسا وماذا يجري في المانيا ، وله مؤلفات عن كل الحركة المسرحية في كل البلاد الاوربية بشكل عام لأنهم ليسوا ناطقين بلغة واحدة . هذا الشمول في موقف ايريك بنتي هو جزء اساسي من فهمه، ومن ثقافته، ومن دوره الذي لعبه في الحياة النقدية المسرحية الاوربية ، وفي الحياة النقدية المسرحية العربية لدى المثقفين في اوربا .

هذا الشمول ينقص جميع النقاد العرب تقريباً ، ما عدا ملامح صغيرة جداً وبسيطة جداً . يحدث أن ناقداً مصرياً يعرف تجربة مغربية كما كتب الدكتور علي الراعي عن تجربة الطيب الصديقي بشكل مبكر جداً ، لكن القاعدة العامة أن النقاد المسرحيين جميعاً هم نقاد منكفئين على تجاربهم الاقليمية . ولا يكاد الواحد منهم يعرف ماذا يدور في الوطن العربي. وهذه ليست مسؤولية الناقد بقدر ما هي مسؤولية الظروف الموجودة . واتمنى ان يكون هناك توصية حول هذا الموضوع.

هناك ايضاً ظاهرة ان كثيراً جداً من النقاد المسرحيين الذين ظهروا، خرجوا من الادب، اكثر مما خرجوا من الحياة المسرحية ، لذلك فإن الحركة النقدية المسرحية في معظمها مركزة على النص ولا تهتم بجوانب العمل المسرحي ككل إلا في محاولات قليلة . وهذه النقطة في نظري هامة جداً واساسية لكي نخلق نقداً مسرحياً . وانا اذكر إماماً من ائمة النقد المسرح العربي ظهر في اوائل هذا القرن هو محمد تيمور ، الذي ليس معروفاً جداً للاجيال الجديدة وعلى نطاق البلاد العربيــة ، لكن له كتاباً يعتبر من اثمن الكتب في النقد المسرحي ، ومن اجملها حتى اليوم ، وسيظل حتى الغد من اثمن هذه الكتب ، اسمه « حياتنا التمثيلية » . نجد جزءاً كبيراً جداً منه دراسة عن نجيب الريحاني ومدرسته ، دراسة عن عزيز عيد المخرج ومدرسته ، دراسة عن جورج ابيض ومدرسته ، دراسة للمرأة في المسرح المصري ، الجيل الاول ، ومدارسهم المختلفة ، وهي دراسات لا يقرأها المتخصصون فقط وانما يقرأها الجمهور بمنتهى الاستمتاع ، يعني اننا عندما نقرأ فصلاً عن نجيب الريحاني ، فاننا في الواقع نحس وكأننا نشاهد نجيب الريحاني على المسرح، وهذا في رأيي نموذجاً صادقاً وسليماً للنقد المسرحي ، نتمنى أن يتحقق ويتوفر ، وتعتني به الحركة المسرحية وشكراً .

ممدوح عدوان :

إن الموضوع الذي أود ان اتطرق له ، اشار اليه الأستاذ اسعــد فضة والدكتور رفيق الصبان ، وبدأ فيه ايضاً الدكتور رشاد رشدي .

منذ سنوات جاء الى سورية مخرج مصري شاب ، وقدم مسرحية لشكسبير اسمها ترويض الشرسة ، ووقفت البطلة في آخر المسرحية تتوجه الى الجمهور وتقول للنساء الموجودات : أيتها المرأة اطيعي زوجك ، فهو سيدك ، ومولاك ، وعالمك ... الخ شكسبير . طبعاً كاتب لاجدال حول قيمته ، اختيار هذه المسرحية في توقيت معين بالنسبة لمجتمع يعيش مشكلة المرأة بشكل حاد ، كان لابد من اتخاذ موقف منها حتى لو كانت قد قدمت بعرض مسرحي شيق . وهذا

يعني ان العرض المسرحي الجيد لا يغفر للمضمون السيء ، وايضاً كما قال الاخوان في الصباح : انالفكر الجيد ايضاًلايغفر للفن الرديء .

الناقد الذي يريد أن يتناول العمل المسرحي، طبعاً يتناولمادة ثقافية يتناولها الجميع . وهذه المادة مؤهلة لأن تفعل فعلا سلبياً او ايجابياً في هذه الجماهير . المخرج والكاتب ورجل المسرحاجمالاً، قالالدكتور رشاد رشدي انالناقد حين يسعى الى تحسين الواقع وابدالهبواقعافضل ، يسعى الىتغيير الواقع فعلا ، لكنه ليس دائماً يسعى الى تغييره لواقع افضل لأن وجهة نظره قد تكون قاصرة ، وقد يكون فكره مسيئاً وهداما ، وهذا يعني انه يشكل خطراً على الجماهير ، وبالتالي فان الناقد لابد له من ان يأخذ بعين الاعتبار هذا الجانب ، وهو انه حينما يريد ان يتخذ هذا الموقف ، لا شكانه ينطلقمن ارضية فكرية معينة، ومنموقف فكري واضح ، يكون الناقد يعرف ماذا يريد هو من العمل المسرحي ، وماذا يمكن ان يضر الجماهير ، وماذا يمكن ان ينفع الجماهير . من خلال وجهة نظره هو ، التي يؤمن بها بلا شك ، والا لما كان هناك مبرر او داع لأن يكتب منطلقاً من هذا الموقف، هذا يعني بالنسبةليانالناقدينطلق بالضرورة من موقف وهذا ليس عيباً فيه ، بل ميزة. وكل ناقد لاينطلق من موقف واضح هوناقد متخبط. والمطلوب من النقد ثلاثة جوانب: ١ - حماية الجماهير من الفكر الهدام ٢ - حماية الجماهير ايضامنالفن المسفالذيلايساعد على تنمية الذوق الفني العام لدى الجماهير . ٣ - حماية الحركة الفنية نفسها من نفسها ، ومن أمراضها ، ومن ابتذالها . وشكراً .

الاستاذ صلاح عبد الصبور :

أريد ان ابدأ بطرح سؤال ربما كان مدروساً او ساذجاً ، هذا السؤال هو ، هل النقد علم أم فن ؟ بمعنى ، ربما كانت صياغةالسؤال بهذا الشكل صياغة قاطعة، ولكن لأصل بهذه الصياغة الى ان احدد دور التكوين النفسي والثقافي ، وظروف حياة الناقد في بعض الأحيان في تكوين نظرته النقدية . وطبعاً ، النقد مثله مثل كثير من أوجه النشاط الانساني التي تقف على التخوم بين الذاتية والموضوعية، إن صحالتعبير . الموضوعية هي في تكوين الناقد، وهو ما أشار اليه الدكتور رشاد رشدي ، وأوضحه بجلاء في تكوين الناقد المسرحي ، ووجوب ادراكه لتاريخ الحركة المسرحيـة ، ومدارسها المختلفة،واضافات كل مدرسة،

واتجاهاتها في النظر الى الفن ، والنظر الى الانسان ، وبعد ذلك يكون كما اشار الدكتور علي الراعي ملماً بكل ما يتصل بالمسرح لا كتابة فحسب ، ولكن اداء وتجسيداً ، ووقعاً على الجماهير ، ولكن هذا كله لا يكمل إلا ان تكون للناقد ايضاً بصيرية او ذاتية ، او لنقل وجهة نظره الناضجة المدربة الجامعة بين هذه الثقافة المكتسبة ، وبين قدرته ايضاً على التذوّق وعلى استشفاف ما في العمل الفني من جمال وتماسك ، وقد نستطيع ان نقول ان كثيراً من الناس قد يحصلون على هذه الثقافة ، ولكن تظل تنقصهم هذه النظرة او هذه الفطنة الفنية التي يدركون بها جوهر العمل الفني ويضعون يدهم على مدخل يضيء للقارىء او للمتفرج الدخول الى هذا العمل الفني .

ولكن ، هناك وجه آخر للقضية ، وهو ان هذا الناقد قد يكون له في بعض الأحيان تحيزّاته . ومما يشفع لهذه التحيزات ، ان تحيزات النقاد الكبار هي ايضاً كبيرة ، بل إن اخطاءهم هي نوع من الصواب لأنها تدفع إلى التفكير ، وبناء على ذلك يكون تمايز النقاد واختلافهم تبعاً لما نستطيع ان نسميه بالمدرسة التي ينتمي إليها الناقد . ولو تحدثنا عن فرع آخر من فروع التجربة الفنية ، ولنقل الشعر مثلاً ، لوجدنا ان هناك مدرسة اجتماعية ، او الرواية مثلاً ، مدرسة اجتماعية ومدرسة نفسية ، ومدرسة ايضاً فنية وهي ما طالب بها ايضاً الدكتور رشاد رشدي . وان وجود هذه المدارس كلها لا يعني ان مدرسة منها تلغي مدرسة اخرى ، ولكنه يعني في الأساس ان على من ينتمي الى أي مدرسة من هذه المدارس ان يكون وافر الأداء ، ومستكمل النظرة إلى هذه الأمور ، ونحن نطمح ان يكون بيننا « إيريك بنتلي » او غيره من كبار النقاد في مدارس أخرى ، ولا داعي لتكرار او بسط هذه الأسماء ولكنني لا انوقع هذا بسهولة ـ فكما اننا لم ننجب ارسطو فلا نستطيع بسهولة ان ننجب « إيريك بنتلي » ، لم ننجب ارسطو في سالف الزمان ، فلا نستطيع بسهولة ان ننجب

« إيريك بنتلي » في هذا الزمان ، ولكن نستطيع ان نقترب من هذا المستوى عندما يعرف النقاد ان واجبهم هو تنمية انفسهم لكي يكونوا لا مجرد حكام على الحركة المسرحية . يقولون : ليست مهمة الناقد أساساً ان يقول ان هذا صحيح وهذا خطأ . وانا اذكر هنا تعبيراً لأحد كبار النقاد المعاصرين يقول فيه : ان الناقد هو قارىء او كاتب سكريبت للأعمال الأدبية الكبيرة ، والأعمال الأدبية الكبيرة في عصرنا هذا بطبيعتها اعمال مركبة ، وكثيراً ما يكون دخول المتفرج او القارىء اليها مشوباً بنوع من الصعوبة . فمهمة هذا الناقد ان ينير له هذا الطريق . وهو عندما يلقي ضوءاً ، يلقي ضوءاً من وجهة نظره ، ويدخل من تحت هذا الضوء او في هذا الضوء كثير من الجماهير ، ولا بأس من القاء عدة أضواء من انحاء مختلفة ، فكما يحتمل العمل الفني رؤى متعددة ، وكما يختلف تلقي العمل الفني حسب عدد الجماهير التي تتلقاه بحيث نستطيع ان نقول ان لكل انسان « هملت » الخاص به ، ولكل انسان « عطيل » الخاص به ، وهكذا نستطيع ان نقول ايضاً ان لكل ناقد « هملت » الخاص به ، ولكل ناقد « عطيل » الخاص به وهكذا .

لننتقل بعد هذا إلى ما عندنا نحن . فنجد أنه حدث أمر غريب في حياتنا الثقافية ، هذا الأمر الغريب هو أن المسرح احتل مساحة في الحياة الثقافية العربية ، بل في الحياة العربية بعامة أكبر من حجمه الطبيعي .

نحن متفقون أن المسرح العربي لا يكاد يصل إلا إلى جماهير المدن من الطبقة المتوسطة الصغيرة والكبيرة ، وأنه لا يشكل إلا هذا القدر من الاهتمام لديها ، ولكن لو أحصينا المساحة المخصصة للمسرح في صحفنا ، لوجدناها واسعة جداً ، ووجدنا المساحة المخصصة مثلاً للحرف المقروء للكتاب أو للرواية ضئيلاً جداً . كانت نتيجة هذا أن وُجد ما يسمى بالنقد المسرحي في الصحف ، كنوع ، كما قال الزميل رجاء النقاش ، من الزيادة أو التزيد أو نوع من زيادة الخدمة الصحفية ، مادامت

قد وُجدت أبواب للرياضة ، ووجدت أبواب لحديث المدينة والثرثرة ، فلا بأس أيضاً من وجود أبواب للمسرح،ويتولاها أيضاً صحفيون ، وهؤلاء الصحفيون كثير منهم قابل للفساد . ومن يفسدهم عادة ليست هي المؤسسة السياسية ، ولكن يفسدهم الكتاب أنفسهم. وأنا أندهش في بعض الأحيان ، وأصارحكم القول كمطالع للحركة المسرحية ومتردد على المسارح، عندما أجد الكاتب المسرحي حفياً جداً باستقبال شاب مبتدىء من المشتغلين بالصحافة ، عندما يذكر المسرح متوقعاً أن يكتب هذا الشاب خبراً أوما إلى ذلك.هذا النقدأصبح هوالسمةالغالبة. وأعتقد أننا عندما نحاكم الآن هذا النقد العربي ، نحاكم هذا النقد ، ونحن لاندري كيف نحاكم هذا النقد ولا أعرف وسيلة أوتوصية اقترحها لكي نخرج هذا من الحياة الأدبية أو من الحياة الفنية ،لا أعرفها،لأنني أعتقد أن المسؤول عنها أساساً هم الكتاب أنفسهم الذين يفسدون أحياناً هذا الناقد المتطلع الصغير ويفسدون أحياناً أخرى ناقداً كبيراً ذا وزن . وتظل هذه العلاقة الغريبة بين الكاتب والناقد،خاضعة أحياناًلاعتبارات صغيرة جداً ، لكسب عاجل ، أو لاعتبارات مصلحية صغيرة جداً ،وأحياناً لتحيزات عابرة ،وأحياناً أخرى لمجرد هذا الجو من الاهتمام الذي قد يحيط به هذا الكاتب الشاب الناشيء. وأنا أندهش في بعض الأحيان عندما أقرأ كُتّاب اليوميات في الصحف المصرية ، وأجدهم جميعاً يكتبون عن المسرح .

وجميعهم يقولون ، هذه مسرحية جميلة ، وتفوقت الممثلة الفلانية على نفسها، وتفوق الكاتب فلان الفلاني . و . . و ، ولا أجد كلمة واحدة عن البناء المسرحي أو عن الشكل المسرحي ، هذا الذي نطالب به على اختلاف مدارسنا سواء كنا في اقصى اليسار أو في أقصى اليمين نطالب بالحديث عن البناء المسرحي ، والشكل المسرحي ، وتقديم الشخصيات ، وكل هذه الأوليات التي نتعلمها عن المسرح ، لا نجد كلمة

عنها . واجد أن جميع من خط حرفاً في الصحافة المصرية وأتيح له ان يحتل ركناً ، يكتب عن المسرح ، وعن الدراما وعن .. وعن .. وعن ، وتصبح المسألة غريبة جداً . أنا ككاتب لا أحب عندما أقرأ في بعض الأحيان هذا ، حتى ولو كان عن عمل قدمته أنا ، لا أحب أن أقرأه واعتبر هذا من التهجم كما أتهجم أنا على الكيمياء ، أو على الفلك ، أو على غيرها من المواضيع التي لا أعرف عنها شيئاً . هذا كله ، يهون جداً ازاؤه ما نتجادل حوله الآن من أن هناك مدارس ، او ان هناك تحيزات ناتجة عن المبدأ او عن الوحدة في المبدأ .. الخ . هذه هي أشرف التحيزات أن يتحيز الانسان مثلاً لزميله في المبدأ أو يتحيز لرأي درسه واهتدى اليه ، وهو خطأ تماماً من أوله الى آخره ، كأن أقول إن اعظم كاتب مسرحي مثلاً في العالم هو فيكتور بانسار دو . هذا رأيي وأستطيع أن اكتب ، وربما كتبته ، وربما حاولت أن اجمع الادلة . هذا الخطأ الذي وقعت فيه لن يتسبب عنه الا ان يرد علي ناقد آخر بشكل رصين ، ومحترم ، ويلبني الى خطأي ، ولكن ما نشكو منه فعلاً هو ان المسرح اصبح كما يقال أرض لا يملكها احد ، يدخل الى ميدان نقده كل من أمسك في يده قلماً وشرعه ربما لأول مرة . شكراً

عبد العزيز مريسع

الكلام الذي قيل ، كلامٌ جيد ، ولكن ما هو علاجنا للواقع النقدي السيء الآن ، سؤال يفرض نفسه . ويجب الاجابة عليه . قضية المتصدين للنقد من الصحفيين وكتاب اليوميات ، يجب أن يوضع لهذا التخبط حداً . كيف يتسنى ذلك ، لا أدري . ثم اللغة المستخدمة في النقد ، غالباً ما تكون هذه اللغة غير واضحة وغير مفهومة ، ومعوقة في استعمال المصطلحات الأجنبية ، وقولبة الأعمال ، ومحاولة المقارنة الغير معقولة ، بأعمال اخرى ، او محاولة الناقد ان يؤلف من جديد ، بأن يقول لو عمل الكاتب كذا لكان أحسن . ثم هناك الصدق والأمانة في قول ما يريد أن يقول لا أن

يكتب شيئاً لجامل الكاتب ، ثم يقول شيئاً آخر في جلساته الخاصة . وهـذه للأسف موجودة ومجدة ، ثم هناك تحميل النص ما لا يحتمل واعطاؤه من التفسيرات غير الواردة اطلاقاً ، والتي لا يعطيها النص في الأصل . وهناك ايضاً استعداء السلطة في أحيان كثيرة على الكاتب ، وتفسير النص تفسيراً قد يسيء للكاتب ، ولا يجوز للناقد النزيه والملتزم والحر أن يتخذ هذا الموقف ، ثم هناك نظرة الاستخفاف التي توجد عند الناقد الذي يدعي الثقافة ، ويتعالى على الكتاب الصغار ، او المحاولين في المسرح ، يأتي الى المسرح ليشاهد المسرحية ، او يأخذها ليقرأها ويتناولها تناولاً نقدياً ، بنظرة مسبقة ، أو بحكم مسبق ، ويكون مستخفاً بهذا الكاتب وبالقدرة على أن يقول شيئاً ، أي شيء ، وبالتالي يكون قد أعد مقالته سلفاً ، فيها الكثير من التحامل والاستخفاف والنظرة السطحية . هذا ما اردت أن أقوله عن النقد وشكراً .

السيد وزير الثقافة الاستاذ فوزي الكيالي :

لقد فاتني ان استمع الى الاستاذين ، الدكتور رشاد رشدي والدكتور علي الراعي ، ولهما على ما اعتقد في هذا المجال الرأي الاول الذي يمكن أن نستفيد منه جميعاً ، ولكنني احب أن اقول بعض الملاحظات حول موضوع النقد المسرحي . لاشك ان وجود الناقد الجيد شرط أساسي للارتقاء بمستوى الحركة الفنية عموماً ، وبمستوى الحركة المسرحية على وجه الخصوص ، وبالمقابل وجود حياة فنية مسرحية خصبة أيضاً شرط أساسي لوجود الناقد الجيد المقتدر . وهناك شروط عامة اخرى ، ويمكن ان نقول أن بركة من الماء لا يمكن أن تربي حوتاً ، ولا بد لكي يظهر الحوت من ان يكون هنالك بحر . هذا فيما يتعلق بالمقارنة التي يمكن أن نجريها بين ناقدينا وبين الناقدين الكبار ممن عرفتهم الحياة الفنية في بلاد الغرب ، ولعل بعض الناقدين في بلادنا لو اتيحت لهم فرص كالفرص التي اتيحت للآخرين لما كانوا أقل شأناً منهم .

فخصب الحيـــاة الفنية ، وارتفاع مستواها ، هو احد الاسباب الأساسية والضرورية والتي لابد منها في سبيل وجود الناقد الجيد ، ولكن بعض المتكلمين أو احد المتكلمين مرّ على الفكرة النقدية والعمل النقدي وقال أن تاريخنا العربي لايعرف هـــذا اللون من الوان الفن ، صحيح ان تاريخنا العربي لايعرف المسرح بمفهومه الكامل ، لايعرفه مرة واحدة حتى يعرف النقد المسرحي ، ولكن تاريخنا الفني والأدبي يعرف النقد ويعرفه جيداً ، ومنذ اسواق عكاظ وكلنا يعرف قصة الناقدالعربي مع صاحب بيت « لها الجفنات الغر يلمعن في الضحى » يعرف ان النقد الأدبي على الأقل عُرف منذ القديم ، ومنذ القديم جداً ، وكلنا ايضاً يعرف عدداً من الكتب النقدية للفنون الادبية ، وضعت اصولاً وقواعد للنقد الأدبي لاتزال صحيحة ويعمل بها حتى الوقت الحاضر . ونستطيع الى حد ما ان نعتبر ان النقد الأدبي جزء من عمل الناقد المسرحي ، طالما أن النص هو جزء من العمل المسرحي ككل .

واسمحوا لي بهذه المناسبة أن اذكر شيئاً عن بعض الظواهر المرضية بالنسبة للنقد المسرحي في بـــلادنا . في الواقع النقد المسرحي بمعناه العلمي الصحيح لايوجد في ظني إلا في القطر العربي مصر ، وفيما عدا ذلك توجد بعض آراء تندر . أو يكتبها بعض الكتاب لا النقاد ، أي ان هنـاك عدداً من الكتاب يكتبون نقداً وليس هنالك ناقدون مسرحيون يكتبون وهم مالكون لكل الأدوات اللازمة ، بما في ذلك الثقافة المسرحية التي لابد منها ، ولقد تدنى النقد لدى البعض منهم الى درجة اصبحنا نذكر معها الهجاء الذي غاب عن الشعر العربي الحديث ، وحل محله النقد الناقد ليست مهمته ان يشير الى العيوب فقط ، الناقد مهمته الأكبر ان يأخذ بيد الجمهور في ما يأخذ لفهم العمل الفني ، وللاحاطة بأبعاده ، ولمساعدته على الاستمتاع به وعلى تقيمه ، كما هو يأخذ بيد الكاتب أيضاً ، ولكن في كثير من الأحيان نرى نقداً هو اشبه بقصائد الهجاء منه بالنقد الفني الموضوعي ، ولعل مما شجع على ذلك هو

ان الصحف لاتستوثق قبل أن تنشر ، في الماضي كان الشاعر عندما يريد أن يهجي لايهمه كثيراً أن ما يقوله صحيح أو غير صحيح ، حتى قيل « أن اعذب الشعر اكذبه » وهذا اذا كان يجوز في الشعر الهجائي فلا يجوز بحال من الاحوال بالنقد الفني خصوصاً اذا استند الناقد على وقائع أحياناً لم يتأكد منها ولم يسأل في مظانها وفي مصادرها عن حقيقة هذه الوقائع التي يستند اليها فيما يعطي من الرأي، واسباب اخرى دعت الى ذلك ، عدا عن التسامح الكبير من المسؤولين في الصحف عما تنشره صحفهم ووجود التجمعات « الشللية » مع أو ضد كما ذكر بعض الاخوان ، بحيث تبدو العصبيات قادرة في بعض الاحيان على أن تلبس الحق ثوب الباطل او الباطل ثوب الحق ، شفاء للنفس أو تحقيقاً لبعض الاغراض . واذا كانت الموضوعية شيء أساسي ، عنصر أساسي من عناصر النقد ، فان هذه الموضوعية يجب ان تتهم أشد الاتهام ، عندما يكون الناقد صاحب مصلحة فيما يقول . وفي هذا المجال اذكر حادثة لعلي بن أبي طالب تروى في التاريخ عندما يقاتل احد خصومه او احد خصوم عقيدته ،وتغلب عليه ورماه أرضاً ، ونزل اليه ليقتله فما كان من الخصم إلا أن شتم علياً ، وبعد أن سمع علياً هذه الشتيمة ، انصرف عنه ولم ينفذ حكمه فيه ،وعندما سئل قال ، أخشى أن يكون قتلي له بعد الشتيمة هو بسبب الشتيمة أو أن تؤخذ هذا المأخذ ، وسألقاه مرة اخرى. فالناقد الذي يريد من الجمهور ومن الرأي العام ومن الكتاب أن يجعل للنقد مكاناً محترماً يجب ان يعف عن اظهار أو اخضاع رأيه فيما ينقد للنزوات الشخصية، وللاعتبارات المصلحية وللعصبيات الشللية او الصداقة او ما أشبه . هذه الظواهر تبقى بالنسبة لمجمل الحركة النقدية في بلادنا كما قلت ظواهر مرضية ليس مجال حديثها الآن ، ولكن مع ذلك أحببت ان أولي بهذه الملاحظات حتى تؤخذ اذا امكن بعين الاعتبار فيما قد يتوصل اليه الاخوة اعضاء الندوة من توصيات . وشكراً .

* * *

جميل عواد :

بعد أن استمعت الى كل ماتفضل به الأساتذة حول موضوع النقد ، لم يبق لي ما أقول الا أن أكرر بعض ماقيل ، كذلك بعد أن استأذنت وأذنت أعود الى نقطة بحثت في جلسة صباح اليوم ، عن وظيفة المسرح التثقيفية ، والاعلامية ، وعن دور المسرح في توجيه وتغيير المجتمع ومعالجة مشاكله ، أريد أن أقول أن هناك مشكلة مرتبطة بحياة كل مواطن عربي ، قريبة لحياته قرب الماء والخبز ، هي قضية فلسطين ، علينا أن نعترف أن قضية فلسطين قضية يومية ومصيرية مرتبطة بماضي وحاضر ومستقبل الانسان العربي ، وأن نعترف وبوضوح أنها ليست قضية فلسطينيين فحسب ، كما يجب أن نعترف أنها كانت وما زالت المساعد على كشف الكثير من مظاهر وأشكال تخلف المجتمع العربي ، لذلك أرى أن المسرح مطالب بالتوجيه والتثقيف والتوعية تحت أي اسم تريدون ، لآخر دوره في تحديد القضية والمساهمة في حلها كما تفضل سيادة الوزير عندما قال : بالحرب أم بالسلم أم بالصبر ، كل الدول العربية وكل انسان عربي يعتبر قضية فلسطين قضيته الأولى ، فاذا كنا نعتقد حقاً أنها قضيتنا الأولى فان واجبنا كمسرحيين عرب أن نعطيها الأولوية في في المعالجة ، نحن مطالبين بمسرح ثوري قادر على المساهمة في التجديد والتغيير والبناء ، وتعقيبا على ماتفضل به الأخ رجاء النقاش في جلسة صباح اليوم فانني أطالب بتوصية لمهرجان الفنون المسرحية القادم بأن يتبنى موضوع فلسطين ، وتعقيباً آخر على مقالة أحد الاخوان من عدم معايشة الكاتب المسرحي لبيئة القضايا التي يكتب عنها فانني أدعو كل الكتاب المسرحيين العرب باسم حركة التحرير الوطني الفلسطيني فتح التي أمثلها للاتصال بنا ونتعهد بأن نفتح لهم باب الاطلاع والمعايشة في أجهزتنا وقياداتنا ومراكز أبحاثنا وقواعدنا المقاتلة ، واعتبار هذه الدعوة نداء رسمياً وشكراً .

* * *

فيصل اليامري :

احب ان اعقب شيئاً على ما قاله الدكتور رفيق الصبان بالنسبة الى النقد الموضوعي والنقد الذاتي، من المؤكد انه لايوجد ناقد موضوعي خالص ، ولايوجد نقد موضوعي بدون ذاتية، ولكن الذي نطالب به هو المنهج الموضوعي في النقد كما ذكره الدكتور رشاد رشدي في حديثه وهذا النقد الموضوعي يجب ان يشمل موقفاً نقدياً وان توضع حتى الآراء الذاتية تحت محك النظرة العلمية ، اي بأن توضع الآراء الذاتية الى نوع من «الكونترول» العلمي ، ولا يمكن تحقيق نقد مسرحي نافع اذا لم يكن الناقد على معرفة كاملة بأصول النقد المسرحي وبعملية الخلق الفني. ومن لا يتمتع بذلك ، لا يتمتع بالنظرة العلمية، يلجأ الى النقد الذاتي ويدافع عنه.

وكما قال الأستاذ صلاح عبد الصبور، هنالك الكثير من الناس يحق لهم ان يمارسوا النقد المسرحي والنقد الفني بحرية ولا أدري اذا ما ذهبت انا الى صحيفة وطلبت ان اكتب انا في الرياضة حتى ستسمح لي الصحيفة ، ولكن تسمح لأي انسان بممارسة النقد الفني،هل يحق لشخص ما ، مهما كانت نواياه ان يصدر احكاماً ذاتية هي نتيجة لذوقه الخاص ، لشعوره الداخلي كما يقال ، لحسه ، لحكمته الفطرية ، ان يصدر احكامه وحكمه على عمل استغرق اشهراً من الجهد من قبل مجموعة من الفنانين في ظروف عمل صعبة وقاسية دون ان يدرك تلك الظروف وطبيعة العمل؟.. برأيي اذا لم نجد الناقد المثقف مسرحياً ، والموضوعي حتى في ذاتياته ، فعلى الصحف ان تكتفي بنشر المعلومات عن العمل الفني فقط وليس اكثر دون تقييم ، من كل ذلك اود ان اؤكد اهمية السؤال الذي طرحه الأستاذ صلاح عبد الصبور ودراسته منهجياً، وبحثه عملياً ، وهو هل النقد عملية خلق في أم عملية خلق علمي ؟ ربما يمكن التوصل الى اجابة عن هذا السؤال في هذه الجلسة او في هذا اللقاء ، ولكن السؤال اعتقد انه جدير بالبحث والتوضيح ، وشكراً .

الدكتور رشاد رشدي :

سأسمح لنفسي بثوان قليلة ، السؤال الذي طُرح من أكثر من جهة ، أولاً الأستاذ صلاح عبد الصبور ثانياً من الأستاذ فيصل اليامري ، هل النقد فن أو علم ؟ أنا سأبدي وجهة نظر ، ليست وجهة نظري في الواقع ، إنما هي وجهة نظر النقد الحديث ، وهو أن النقد علم ، والتفرقة سأحددها في ثلاثة فروق أو أربعة بالأكثر . الفرق بين الخلق أو الابداع ، والعلم ، أن الابداع زاده هدفه ، أما العلم فلا بد أن يكون له هدف من ورائه . ثانياً : أن الخلق او العمل الفني كامل دائماً ، لا يمكن أن يضاف إليه ولا يمكن أن يُنتقص منه بمعنى أن الانسان في العصر الحجري ، الأعمال الفنية التي صنعها تظل أعمالاً فنية كاملة ، أما العلم فلا يمكن ان يكون كاملاً اطلاقاً . العلم دائماً قابل للاضافة والتغيير كما هو معروف . ثالثاً أنه ـ ويمكن هذه الناحية أن تثير جدلاً ، إنما مسألة شيقة ـ أن العلم يتطور دائماً ، أما الفن فلا يتطور وليس معنى انه لا يتطور اي انه جامد ، ولكن معنى انه لا يتطور ان الفن ليس بالضرورة في القرن العشرين افضل مما كان في القرن السابع عشر ، ليس بالضرورة ان ثلاثة قرون مضت بعد شكسبير وجاء برناردشو ، ليس بالضرورة ان برناردشو افضل من شكسبير ، لكن في العلم هذا غير صحيح ، في العلم دائماً هناك تطور ، هناك تقدم ، هذه بعض الفروق التي يفرق بها النقد الحديث ، مدرسة النقد الحديث ، بين النقد كعلم ، وبين الخلق كخلق ، بين الخلق والنقد ، ويرجح كفّة ان النقد علم وليس فناً ، ولكن انا مع الأستاذ صلاح عبد الصبور ايضاً في ان في النهاية يحكم كل هذا ان كل ناقد له ذوقه ، وكل ناقد له قدرته على الاكتشاف في هذا النطاق العلمي ، لاكتشاف ماهية العمل الفني وإجلائه للناس ، والأخذ بيدهم ، وايضاحه ، وتصحيح اذواقهم ، كما بالضبط يحدث حتى بالعلم لأن مثلا اربعة او خمسة جراحين يتعلمون الجراحة على يد أستاذ واحد لكن ، هناك فرق بين الأربعة الجراحين في اجراء العمليات ،

فهذا الفرق ايضاً ينطبق على العلم إلى حد ما . هذا مجرد فرض ، اي إجابة سريعة . وشكراً .

– حنا مينه

الناقد الروسي « بيلينسكي » كان يسير يوماً في الشارع ، فاستوقفه ضابط من مباحث القيصرية وقال له : متى تشرفنا يا استاذ ؟ فقد اعددنا لك غرفة في قلعة بولس وبطرس الشهيرة ، قلعة السجناء السياسيين . وكان جواب « بيلينسكي » : سنتشرف بزيارتكم قريباً . والتاريخ الأدبي يروي ان بيلينسكي قد مات قبل تحقق امنيه القيصرية في استضافته في قلعتها الشهيرة .

ذلك ان القيصرية كانت تعرف جيداً ما هو الدور الهام الخطير الذي يلعبه الناقد وهذا من الأشياء المسلم بها . غير ان الحركة النقدية لا يمكن ان تقوم في اي مجـال بدون ان تكون لها المادة التي تنقدها ، فكما ان الفلسفة لا تقوم قبل العلم بـل تأتي بعده وتتخـذ من معطياته أدلتها التطبيقية ، فكذلك النقد لا يوجد في الرواية قبل الرواية ولا في المسرح قبل المسرح ولا اقول ان النقد يكون في حجم الشيء المنقود ، ولكن كمـا ان السؤال الجيد يعطي جواباً جيداً ، فكذلك الأعمال الجيدة تتيح للطموح في نقد جيد ان يحقق ذاته . وفي الحركة المسرحية العربية التي لا تمتد الى زمن بعيد جداً ، نلاحظ ان تطور المسرح في النصف الثاني من القرن الحالي في العالم العربي ، وانتشاره خارج القطر المصري ، كانا الظـاهرة الملحوظة ، ومن هنا حركة النقد المسرحي التي تلي الحركة المسرحية . وربما كانت الحركة النقدية مقصرة عنها ، وربما كانت هناك « شللية » وربما كانت هناك كتل او تكتلات في النقـد ، انا لست ضد « الشللية » ولا ضد التكتلات في النقد ، فالمسرح ككل لون من ألوان الفن يعبر عن فكر . وفي المجتمع يعبر الفكر عن واقع اجتماعي . والواقع الاجتماعي عندنا ما زال يعبر عن فئات مختلفة وآراء مختلفة منها ما هو متقدم ومنها ما هو متأخر .

وإذن النقد ايضاً ينقسم بهذا الترتيب الى نقد يرى الرؤية المتقدمة ونقد يريد ان يجمّد الاشياء على الرؤيا المتخلفة . ومن هنا ينشأ الصراع . وهذا الصراع ضروري جداً ولا نضيق به . إنما الملاحظة التي استوقفتني هي ما قاله الزميل رجاء النقاش وهي ملاحظة صحيحة . وقد بدأت كلامي حولها . اعني مسألة توفير جو الحرية للناقد لكي يعبر عن رأيه في الشيء الذي يريد ان ينقده . سمعنا تعريفات عن مهمة الناقد . ولنقل ببساطة ان دور الناقد ان يقدم قراءة جديدة للعمل الذي ينقده . هذه القراءة الجديدة قد لا تقبل بها السلطة .. مثلاً ان عملاً مسرحياً قد يدح سلطة ما ، والناقد من واجبه ان يقدم قراءة لهذا العمل المسرحي . اي من واجبه ان يتكلم عن السلطة التي هي موضوع هذا العمل . كذلك فان العمل المسرحي يقدم ، كما ذكر الزملاء رجاء النقاش وصلاح عبدالصبور وغيرهما موضوعاً حول الدين ، حول المرأة ، والناقد كقارىء لهذا العمل قراءة جديدة ، عليه ان يتعرض لكل هذه المشاكل ، ولكن يصادف ان هذا الرأي محظور ، ولا يجوز ان نتكلم عنه ، وقد يكون هناك نقاد يريدون ان يقدموا آراءهم فلا تتاح لهم الحرية . سيقال : نحن ننتزع الحرية ، وهذا جيد ففي كفاحنا ككتاب ونقاد علينا ان نحقق هذه الحرية ، وان نكافح مع المكافحين في سبيلها ، لأنها المناخ للتطور الذي نريده ، ولكن في الفن والأدب المسألة تختلف ، الحرية تحتاج إلى وسائل ممارستها وحين لا تكون هذه الوسائل متوفرة للناقد ، فإما ان يصمت ، وإما ان الصحيفة التي يكتب فيها ترغب في الناقد الذي يساير وجهة نظرها ، ومن هنا نرى غياب كثير من النقاد المحترمين الذي تثق بآرائهم ، لأن الجو قد لايساعد على تقديم وجهات نظرهم . ولكني لا أعفي الناقد ايضاً من المسؤولية . ان مسؤولية الناقد كمسؤولية الكاتب ، وعليه ان يتحلى بالجرأة ، وان يتحمل شرف الكلمة التي هو مبدعها ولا يصمت لمجرد ان فلاناً من الكتاب منح وساماً وكان منح الوسام

إشارة إلى وقف المعركة كما ذكر أحد الزملاء . ربما ان هذا الناقد طُلب منه ان يصمت فصمت ، وقد يكون هو لايريد ان يصمت ولكن ليس له من وسيلة لنشر هذا الذي يريد ان يقول ، وفي الختام اتقدم باقتراح في موضوع النقد كما في موضوع التعبير المسرحي والفني بعامة ، هو ان ترفع ندوتنا هذه صوتاً إلى جانب مناخ الحرية الفكرية ، مناخ حرية التعبير الذي يساعد على خلق القيم وعلى بناء المجتمعات وتخطي العوائق والتخلف ، ويقدم المساعدة للسلطة الوطنية الراغبة في تغيير المجتمع وفي تجاوز كل هذه النكسات التي نعيش فيها .

وشكراً .

الأستاذ فوزي الكيالي :

إيضاح بسيط أريد ان أوضح به كلمة « الشللية » كما ذكرتها خلافاً لما فهمها الأخ الأستاذ حنا مينة .

حنا مينة :

الحقيقة ان زملاء كثيرين تكلموا حول هذه الناحية .

الأستاذ الكيالي :

لابأس . الشللية إذا كانت قائمة على وحدة في الرأي ، ووحدة في الموقف ليست شللية ، ولا يمكن تسميتها بهذا المعنى ، وهذا التجمع حول وجهة نظر معينة وفكر او حتى مذهب نقدي معين ، أو مذهب اجتماعي معين ، فأنا لا أسميها شللية إطلاقاً وإنما الشللية تحدث عندما يكون التجمع على غير أساس سليم وعلى غير أساس صحيح .

الدكتور رشاد رشدي :

شكراً لجميع السادة المشتركين في الندوة . وأعتقد ان موضوع النقد قد انتهى وأعتقد ان هذه الندوة بالذات كانت من الندوات المفيدة المجدية للغاية ، الجادة للغاية ايضاً .

أسعد فضة :

أرجو السماح لي بتعقيب صغير ، في الواقع حتى لانقوم بعملية قتل لشاب يشتغل في النقد كما تفضل الأستاذ صلاح عبد الصبور وذلك باحتفائنا غير الطبيعي به لكي يكتب عنا كلمة ، وحتى

لابضيع في متاهات المدارس النقدية ، ولكي لايأخذ النقد صفة المشاحنات الشخصية ، او ينحصر في مجال الاصطياد، بمعنى ان يأتي ناقد إلى المسرح ليتصيد كلمة او رأياً ويبني عليه رأياً بعيداً عن العلمية والموضوعية وحتى لايبقى الحوار النقدي حديث صفحات الجرائد ، حتى لايكون ككرة مليئة بالهواء يقذفها الناقد إلى المسرح فيردها إليه الحائط الوهمي غير الموجود ، ارى ان يوضع الناقد أمام المهام التالية ، واعتقد انا بذلك نتخلص من كثير من الاشكالات ، وهي ايضاً يتسلح بالعلم والجرأة ليكسب اولاً ثقة الناس بما يكتب وبما يقول ، ثانياً ، ان يضع في اعتباره اولاً وآخراً انه يخاطب الرأي العام وهذه النقطة في رأيي مهمة، وقد اثرتها في البداية ، ومطلوب منه ان يؤثر فيه ويوجهه ، ويحميه ، وهنا اعتقد انه عندما يضع في اعتباره هذا الشيء ، قطعاً لايمكن ان تكون هناك «شللية» . عندما تخاطب كل الناس لا يمكن ان تخاطب شلة معينة او فئة معينة .

ان يضع في اعتباره انه يساهم في بناء حركة مسرحية جديدة على واقعنا العربي ، ثم ان يمكن الصلة والعلاقة بين الجمهور والمسرح . ولا أعتقد ان مطلبنا هذا مطلب مثالي لايمكن تحقيقه .

كان هناك عدة تساؤلات حول من هو الناقد الذي يقوم بهذه المهات. الحقيقة ممكن لأي ناقد مهما كان مستواه عندما يضع في اعتباره هذه الأشياء ان يسهم بقدر ما يملك من موهبة ومن ثقافة ومن خبرة مهما كان مستواه .

صلاح عبد الصبور :

في الواقع دار بذهني خاطر احببت ان اطرحه امامكم ، وهو ان حديثنا عن الحرية ربما كان يعني جانباً وهو ان يمنح كل منا الحرية للآخر ، ايضاً في الحديث وفي ابداء وجهة نظره ، وفي التعبير عن نفسه ،معنى هذا ان تتعدد المدارس الفنية. وانا اذكر في هذا المجال اياماً غريبة جداً استحال فيها الحوار منذ سنوات ، وكان دائماً النبرة بين المتحدثين — كنت دائماً

اشكو من هذا الى اصدقائي وزملائي — النبرة بين المتحدثين او المتحاورين في الصحف ، كانت تبدأ بأنت مخطىء ، بل انت المخطىء فتكون المقالة الثانية انت خائن ، وتكون المقالة التي هي رد عليها انت عميل ، فأنا ارجو عندما نقر معنى الحوبة ، نقره ايضاً بالمعنى الحضاري ، نحن نتحدث عن فن أداته الحوار ، وأرجو ان ننص في توصياتنا على ان يكون الحوار فقط هو اداتنا الى التفاهم . المعنى الثاني الصغير الذي احب ان اوضحه هو اننا في حديثنا عن النقد كنا كما في الواقع كما قلت في المرة السابقة نتحدث اساساً عن الواغلين الى حقل النقد ، ولكن لكثرة أصواتهم ، ولأنهم يملأون تقريباً فراغ الصورة فقد ظلمنا كثيراً من النقاد ، واذكر في هذا المجال نكتة : أنا لي صديق مثلاً يعيش في بلدتي البعيدة في الاقاليم ، فمرة كان يجلس معي ، ويعرف انني اكتب شعراً ، فيقول لي ماراأيك المتنبي اشعر ام البحتري ، قلت له : أنا يتهيأ لي ان المتنبي اشعر . قال لي لا ، انا رأيي « كده برضه » ولو انني لم اقرأ المتنبي ولم اقرأ البحتري . ففي كثير من النقد يحس الواحد ان كاتب الكلام لم يقرأ هذا ولم يقرأ هذا ، إنما يريد أن يقول رأيه ، وانا اعقب على هذا بأن أضم رجائي الى رجاء احد الزملاء بأن تناشد الصحافة ان لا تنشر الا الاخبار ، تنشر فقط انه توجد مسرحية كذا ، وتعرض في اليوم كذا ، وتدع هذا التعليق للمجلات للصحف المتخصصة التي ارجو ان تصدر وتستمر حياتها يوماً ما ، ولا يكون متوسط عمر المجلة منها سنة او سنتين بل نرجو ان يمتد اعواماً وقروناً باذن الله .

الدكتور رشاد رشدي :

شكراً جزيلاً للسادة جميعاً ، وإلى اللقاء غداً الساعة العاشرة والنصف صباحاً .

* * *

المسرح السياسي

- اعتقد أن مسرح الفكرة ، مسرح الدعاية لفكرة معينة أيا كانت .. هو من الأسباب القوية التي تعيق تقدم المسرح عندنا .

د. رشاد رشدي

- لابد من محاكمة أي عمل فني من خلال الأثر الذي يتركه في نفوس الناس .

فوزي الكيالي

- نريد مسرحًا واقعيًا ، ونرفض المسرح السياسي .

جلال خوري

- المسرح ، مهما كان نوعه ، هو مسرح سياسي .

سعدالله ونوس

- هل المسرح هو مسرح مناسبة ، يتغير بتغير الأحداث ؟

أسعد فضة

- سأبدأ بداية غريبة فأقول ، بلادنا لا تعاني من أزمة في النصوص المسرحية .

صلاح عبد الصبور

الدكتور رشاد رشدي :

مرحباً بكم في ندوة اليوم، وموضوعها الدولة والمسرح ، ويشتمل الموضوع على الفقرات التالية :

ـ المؤسسات المسرحية الرسمية ، كيفية تكوينها ، وطبيعة الدور الذي تقوم به ، هل ساهمت في تطوير الحركة المسرحية أم أعاقت نموها ، هل تطورت أم بقيت جامدة ، أو تراجعت ، ولماذا ، وبعد ذلك نتدرج الى الموضوع التالي وهو موضوع المسرح الخاص ، بالنسبة للشطر الأول من الموضوع وهو علاقة المسرح بالدولة ، بمعنى آخر اشراف الدولة على المسرح والعمل على تطوير الحركة المسرحية عن طريق الدولة ، هذا مانسميه القطاع، العام هذا ما كان يسمى أحياناً مؤسسة المسرح ، وكيفية تكوين هذه الهيئة من رئيس للهيئة ومدير للهيئة ، وموظفون كثيرون في رأيي اكثر من اللازم في مصر بالذات . هذا التكوين وأنا أتحدث عما اعرفه في مصر ، ويسعدنا ان نستمع الى طبيعة تكوين هذه الهيئات المماثلة في البلاد العربية الاخرى ، هذا التكوين للأسف رغم أنه استمر أكثر من عشرين عاماً على ما اذكر ، واعتقد ان الدكتور الراعي يستطيع ان يصحح لي في هذا ، لم ينتج عنه نظام ثابت له تقاليد وظيفية ثابتة كما يحدث في المؤسسات عادة او كما يحدث في الجامعـــة . واذا كنت أقارن الجامعة بالمسرح ، فالمقارنة مقبولة ومعقولة وسليمة لأن المسرح لا يقل اهمية عن الجامعة بل انه في حد ذاته جامعة كبرى على نطاق أوسع من نطاق الجامعة في حدودها المعروفة ، الشيء الذي لم يحدث عندنا هو أن هيئة المسرح او مؤسسة المسرح لم تستقر في تكوينها بحيث اذا انتهت خدمة او اذا استبدل رئيس الهيئة برئيس آخر، تغيرت جميع الأمور ، تغير نظام المسرح كله تقريباً ، تغيرت العروض ، تغيرت حتى أوجه النشاط ، قل أحياناً او زاد أحياناً أخرى .. الخ . وهـــذا امر يدعو الى الدهشة ، ويدعو الى البحث لأنه من الامور المعوقة كثيراً للحركة المسرحية

في الجامعة كما تعلمون ، وفي المؤسسات الاخرى على ما ارجو عندما يتغير مدير الجامعة أو وكيل الجامعة ، او عميد الكلية حتى ، لا يتغير شيء في النظام التعليمي الجامعي الموجود على الاطلاق ، انما في مؤسسة المسرح او في هيئة المسرح عندما يتغير الرئيس ، وكثيراً ما يتغير عندنا ، تتغير جميع الانظمة ويتغير النشاط، يقل او يزيد،يتجه اتجاهاً معيناً ، او اتجاهاً آخر الخ . فهذه نقطة أعتقد انها جديرة في البحث . النقطة الاخرى أو السؤال الآخر هل أفادت الدولة في الاشراف على المسرح ، هل افادت هذه المؤسسات في تنمية الحركة المسرحية ؟ هذا امر لا شك فيه ، فقبل ان توجد مؤسسة المسرح عندنا كان المسرح جزءاً من هيئة تسمى هيئة الفنون ، وكان يعطى قدراً ضئيلا من الأهمية مما دعاه الى الانكماش فترة طويلة ما بين سنة ١٩٣٥ الى سنة ١٩٥٢ أو أوائل الخمسينات على ما اذكر عندما أسست أو كوّنت هيئة المسرح او مؤسسة المسرح في ذلك الوقت . دون شك ان مؤسسة المسرح كان لها وزنها وكان لها تأثيرها الفعلي في الحركة المسرحية واتسعت هيئة المسرح ، اتسع نشاطها فترة طويلة ، استمرت ، واستمر هذا الاتساع بالتدريج منذ اوائل الخمسينات الى منتصف الستينات . حتى انه دخل مسارح مؤسسة المسرح حوالي موسم سنة ١٩٦٤ - ١٩٦٥ في القاهرة وحدها مليون شخص . ولكن حدث بعد ذلك تغير في ادارة هذه الهيئة وتغيرات اخرى، ربما كانت على المستوى السياسي او على المستوى الرسمي،فقل نشاط هيئة المسرح. وبعد ان كان يدخل مسارح القاهرة التابعة لمؤسسة المسرح وكانت في عددها كالتالي : المسرح القومي - مسرح الحكيم - المسرح الكوميدي - المسرح الحديث - مسرح الجيب - المسرح العالمي . اي ست مسارح او سبع مسارح اغلق اكثر هذه المسارح واصبحت المسارح الموجودة هي المسرح القومي - مسرح الحكيم - المسرح الكوميدي

وقل النشاط بشكل ملحوظ ، وقل بالتالي اقبال الجماهير على مسارح المؤسسة او الهيئة بشكل واضح جداً ، فبعد ان كان في منتصف الستينات تقريباً يدخل مليون زائر للمسرح في مسارح القاهرة وحدها ، اصبح الآن العدد لا يزيد عن ١٥٠ الف متفرج لمسارح الهيئة ، وبعد ان كانت تعرض هذه الهيئة او هذه المؤسسة على مسارحها في منتصف الستينات ايضاً حوالي ٦٥ مسرحية في العام اصبحت الآن تقتصر بالكثير على عشر مسرحيات او اقل في بعض الاحيان ، وطبعاً هنا تثار قضية الكم والكيف ، وانا سأترك للسادة المنتدين الكلام في هذا ولكن احب ان ادلي برأي بسيط وهو ان الكيف لا يتأتى إلا عن طريق الكم . وهذه مسألة واضحة حتى في التعليم الجامعي ، كان عندي الف طالب ، استطيع بسهولة او بالطبيعة ان استخلص من هؤلاء الالف ربما مائتي طالب على مستوى عال ، اما إذا قصرت دخول الجامعة على مائة طالب او مائتي طالب فلا أضمن ان تكون النتيجة اكثر من عشرين او خمسين طالب ، مسألة الكم والكيف طبعاً مسألة اثيرت كثيراً لكن انا رأيي فيها ان الذي يحكم على الكيف لا يمكن ان يكون شخصاً واحداً مهما بلغت ثقافته ومهما بلغت قيمته ، ومهما بلغ حياده حتى ، لكن الذي يحدث في هيئة المسرح بمصر ، انه في اغلب الأحيان كان يتحكم في الكيف لجنة ، واللجنة لجنة شكلية الى حد كبير ، وهذا امر يؤسف له ، او عدة لجان تسمى لجان القراءة ، ولجان القراءة في اغلب الأحيان لم تكن جادة كل الجد ، هذه مشكلة طبعاً متصلة بتكوين هذه المؤسسات ، مؤسسات المسرح أو هيئة المسرح التابعة للدولة التي تشرف على المسرح .

النقطة الأولى كما قلت كيفية تكوينها وكيف انها عجزت عن التطور والنمو بحيث تصبح جسداً حياً لا يتغير نظامه او نشاطه بتغير رئيسه ، هذه مسألة عجزنا ان نحققها في مصر ، هل تطورت هذه المؤسسة ام تراجعت ؟ واضح من

كلامي انها تراجعت ، وتراجعت كثيراً، ولماذا ؟ الأسباب كما افردت بعضها واضع واترك الكلمة للسادة المنتدين

الأستاذ فوزي الكيالي :

إذا سمح الاخوة اعضاء الندوة ان اطرح موضوعاً يعترض الموضوع الأصلي المدرج في جدول الاعمال وذلك بسبب ضرورة مناقشة هذا الموضوع فيما اعتقد بحضور الأخ جلال خوري ، الذي شاهد عدد من الاخوان اعضاء اللجنة التمثيلة التي قدمتها فرقته البارحة « جحا في القرى الأمامية » . وفي تصوري ان هذا اللون من العروض وهذا النوع من المسرح كثر الاقبال عليه من قبل المؤلفين ومن قبل الفرق التمثيلية ، ومن قبل الجمهور ، مثله في سورية مسرح الشوك الى حدما، وأعتقد ان هذه الظاهرة جديرة بان تقيّم وفي هذه اللجنة بالذات ، وإن لم يكن مثل هذا الموضوع مدرجاً في جدول الأعمال لأن بعض الاخوة وانا منهم بدأوا يرون في هذا المسرح ، او يرون له نتائج ربما كانت خطيرة بالنسبة لوضعنا العام ، فإذا وافق الأخوة اعضاء الندوة على طرح هذا الموضوع الآن بحيث نعود بعد ذلك الى متابعة الموضوع الذي طرحه الدكتور رشاد رشدي بدأت بطرحه كما ذكرت.

إن هذا الموضوع هام جداً وخطير جداً ، ويجب ان نوليه العنـاية ، هو يمكن ان يكون جزءاً من المسرح السياسي ، ولكن هل هذا المسرح السياسي الذي نطمح اليه ؟ نحن نؤمن كما ذكر بعض الاخوان في جلسات سابقة ان المسرح السياسي يفرض نفسه علينا وعلى العالم ولكنه يفرض نفسه علينا بشدة اكبر بسبب الظروف العامة المحيطة بنا، وبسبب المرحلة الحضارية التي تمر بها ، فلا بد للمسرح السياسي من ان يأخذ دوره كاملا وان يصبح في طليعة الأعمال التي تقدم للجمهور ، ونحن نتجاوب في ذلك مع رغبات الناس ومع ارادة الجمهور ، وأكبر دليل على ذلك ، اننا نرى الاقبال الشديد من الجمهور لهذا اللون من المسرح ولكن يجب أن ندقق فيما يجب أن

نقدمه للجمهور من خلال المسرح السياسي، هل نريد أن نضحك الجمهور على نفسه مرة بعد أخرى ، وأن ننتزع منه الثقة بنفسه وبمستقبله بحيث تصبح الظواهر المرضية لكثرة ماتردد على اسماع الناس ،ولكثرة ما يشاهدها على الشاشة، ولكثرة مايضحك عليها ، ويصفق لها احياناً ، هل نريد ان نحولها إلى نوع من القدر بالنسبة له ، هل نريد ان ننتزع من نفسه آخر ذرة من الايمان بقيمته كشعب وبقيمته كانسان، وبامكان تجاوز هذا الواقع السيء إلى مستقبل افضل؟ انا اتساءل فيما رأينا سواء في مسرح الشوك او في المسرحية التي رآها بعض الاخوان البارحة ، اي شيء ايجابي عُرض من خلال هذين العملين ؟ ما هي الاستثارة التي حدثت بالنسبة لبذور الخير في نفس المشاهد المثقف موضع السخرية ،وموضع الهزء ، الموظف،الضابط المواطن العادي ، جحا ، صاحب المقهى ، موظف البلدية ، كل الناس ، كل النماذج التي عرضت ، عُرضت لاثارة السخرية والضحك ، وحتى بعض القيم ، يعني ان المثقف كان ينادي بالتفكير الموضوعي وبالمنهاج العلمي بطريقة تثير الضحك من المنهاج العلمي ومن التفكير الموضوعي ، فماذا اعطينا نحن مع الهدم في سبيل البناء مع هدم الواقع في سبيل بناء ما هو افضل منه ،نحن نريد ان نكشف العيوب من اجل ان نحل محلها فضائل ، اما بهذه الطريقة فهل تحقق لنا شيئاً من ذلـــك؟ لا شك ان هذه المسرحيات لعبت ، او هذا اللون من المسرحيات كان خطوة متقدمة في يوم من الأيام ، عندما كان الكاتب لا يجسر على ان يقول اي كلمة حتى يمكن ان تقال في ما يجري في دوائر الدولة ، وفيمن يقود مصائر الشعب ومصائر البلاد من الحكام ، واستطاع المسرح ان يكسر هذا الطوق وان ينقد ، ولكن هل نستمر في ترديد هذه الأغنية إلى ما لا نهاية ؟ وإذا جرب الناقد،جرب الكاتب ، او جرب المخرج، او جرب الممثل،ان يكسر هذا الطوق، وكسره، فمن اجل اي شيء كان لا بد من كسر هذا الطوق ؟ لا بد من ان يكون هنالك هدف من وراء امتلاك هذه الحرية ، بعد ان امتلكها المسرح ، ماذا يصنع بها ،

هل يستمر في اضعاف ثقة الناس بأنفسهم ؟

هذا هو السؤال ، انا ارى في هذا المسرح برغم ما قدم من ايجابيات في كثير من الأحيان ، ارى ان الاستمرار فيه على هذه الصورة واريد ان اخرج هذه الصورة من المسرح السياسي ككل ، المسرح السياسي ضرورة ، وهو كلون مفضل حتى على اي لون آخر بالنسبة لظروفنا من أجل توعية المواطن . من اجل اكسابه الثقة بنفسه ، وبأمته ، وبمستقبله . من اجل كسر الطوق الذي يضرب حول المواطن لتضليله ولتجهيله ولابعاده عن الحقيقة ولاشغاله عما يجري في وطنه ومن حوله. هذا شيء لا خلاف عليه ، ولكن هل هذا هو المسرح السياسي الذي نحن بحاجة اليه ؟ هذا هو السؤال الذي ارجو ان تناقشه اللجنة ، وان تحاول الاجابة عليه خصوصاً وأن لدينا الأستاذ أسعد فضة مخرج مسرح الشوك . والاستاذ جلال خوري المسؤول عن مسرحية « جحا في القرى الأمامية » .

* * *

— جلال خوري :

احب ان ألفت نظر سيادة وزير الثقافة الاستاذ فوزي كيالي بأن مسرح الشوك ، والمسرح الواقعي الذي قدم البارحة مسرحية جحا في القرى الأمامية ، يختلفون تماماً ويتناقضون . مسرح الشوك مسرح نقدي ، والهدف منه استعراض او نقد الاوضاع الآنية ، والمسرح الواقعي الذي نحن نطمح ان نمارسه فعلا ، هو المسرح الذي يتطرق الى القضايا المصيرية للانسان ، مع العلم ان القضايا المصيرية ، والتطرق للقضايا المصيرية لا ينفي المرور العابر على المسائل الآنية ، هذا هو الأساس .

تكلم سيادة وزير الثقافة عن المسرح السياسي . بالنسبة لمفاهيمنا نحن في المسرح الواقعي لايوجد عندنا شيء اسمه المسرح السياسي ، المسرح الواقعي يتناول الواقع حسب حركته الدائمة ، حركته التاريخية ، وعندما يكون للواقع متطلبات سياسية ، فهو يجب ان يتكلم عنها ، وإلا فان الصورة التي اعطاها عن الواقع تكون غير مكتملة ومشوهة . لذلك أرجو أن يكون هناك تفرقة بين مسرح الشوك ، المسرح النقدي الذي قد يكون

الهدف منه ونتيجته التنفيس عن الاوضاع ومساعدة الاوضاع القائمة التي ينتقدها بقدر ماينفس عنها، والمسرح الواقعي الذي يخاطب وعي الناس بالنسبة لمصيرهم .

مسرحية « روميو وجوليت » مثلاً، مسرحية سياسية ، اذا كنتم تتناولون السياسة من هذه الناحية ، لانه بين روميو وجوليت لاتوجد أي مشكلة ، فروميو يحب جوليت وجوليت تحب روميو ؛ فاماذا ماتوا ؟ شكسبير يرى أن يخبر عن قصة روميو وجوليت هل يمكن أن يخبر عن قصة روميو وجوليت دون ان يمر على قصة الخلافات العائليـــة والخلافات العائلية ؟هل يمكن أن نصورها اليوم بعد مرور التاريخ ووعينا الى التركيبات الاجتماعية الثانيـــة بدون ان ننظر اليها نظرة سياسية ؟

قصة بسيطة ، انسان يحب جارته ، هو من عائلة احسن منها ، لكنها ماديأهي أغنى منه ، بمعنى أن هناك تفاوت طبقي وتفاوت بالمراكز ، هذه في بيروت مثلاً، انسان يريد جارته ولا يريد غيرها ، أهله لم يقبلوا بها لانهـا من مجتمع « واطي » وأهلها لايريدون لانه هو من عائلة لاتريد مساعدته ، يضطر لفرض شخصيته بايجاد عمل ، وعندما لايوجد العمل في بيروت ، يضطر للهجرة ، وعندما يهاجر ، يغيب سنتين،وقصده ان يعود ليتزوجها فلماذا؟ لانه يريدها ، هي في هذا الوقت لم تخف، لانها تريد ان تبيع نفسها قبل الشيخوخة، وتفقد بذلك جمالها ، باعت نفسها ولم تنتظره ، يعود هو من المهجر فلا يجدها تكون مأساة بالنسبة له ، ما السبب؟.. السبب هوالتركيب الاجتماعي، فاضطراره للهجرة ، وعدم توفر العمل ناتج عن تركيب النظام ، وتركيب النظام مرتبط بعلاقته مع الاستعمار ، والتركيب العالمي . هل يمكن ان اخبر عن هـذه القصة البسيطة للانسان الذي يحب زوجته يحب جارته . يكون تكلمت عن شيء له معنى. بدون ان أضع الخلفية التاريخية والمصيرية لهذا الانسان بمفرده ؟...

المسرح الواقعي هو مسرح «إيشيل»

و « شكسبير » و « برشت » مسارح واقعية تصور الانسان عبر مصيره والمصير ، أي تصور انساناً حسب ما هو اليوم ، ونحو مصيره، أي بديناميكيته التاريخية ، ولا يمكن تصوير هذه الديناميكية إلا بالأخذ بعين الاعتبار التطور التاريخي .

مسرحية جحا ، تصور وجهاً من التخلف كما هو بارز في لبنان ، ففي لبنان التخلف له وجه معين ، لأن في لبنان أقصى تطور النظام الرأسمالي الموجود في لبنان ، أي انه نظام يتعاطى فقط المال بدون ان يكون عنده أي انتاج ، وما الطابع السائد العام للاقتصاد اللبناني هو طابع الخدمات ، أي بشرية مكونة على الخدمات لا تنتج شيئاً إلا خدمات بمعنى « هوا » ، يعني يشترون بضاعة من كوريا ويبيعوها لأمريكا يبيعون بضاعة، يبيعون أسلحة، يبيعون معلومات سياسية، يبيعون وطنية، يبيعون إعلاماً ، يبيعون نساء ، لا يهمهم ، على حد قول برشت بالاغنية الشهيرة :

« انا بائع الرز ، لاأعرف طعم الرز ، لاأعرف لون الرز ، لا أعرف شكل الرز ، أعرف سعر الرز »

والتخلف في لبنان بالرغم من الظواهر الباهرة الخارجية هي التشتت والفردية ، هذه هي ظاهرة التخلف في لبنان ، ونحن علينا كمسرحيين ان نصور هذا الوجه من التخلف ، أي الفردية . عندما نأتي إلى تركيب الصورة المسرحية التي تعطي حقيقة الواقع، أي حقيقة التطور التاريخي فمن الضروري ان نركب الانسان بشموله والانسان الفردي له ممارسات فردية ، مثل السمسار البيروتي ، فجحا ليس مزارعاً جحا فحّام في اكبر منطقة متخلفة في الجنوب ، بمعنى ثان ، جحا ينتج لوحده ، ويبيع لوحده ، وبالرغم من ذكائه الفائق يبقى انساناً فردياً ، لأن ممارساته فردية، ونظرته للواقع لا تتخطى الايقاع الاقتصادي الذي هو يروح له . هذا اول فرد ، ونرى كيف المقارنة بين رؤيته الذكية لواقع محصور ، عندما تتقارن بالواقع العام ، كيف يحدث التفاوت ،

جدا لايستطيع ان يرى الدولة المركزية ولذلك لا يمكن ان تطلب منه قومية عربية، وتحرراً عربي، عندما يرى «موشي دايان» بفهم حسب خبرته المباشرة للواقع، أي ان هـذا ضابط ، والضابط كما يعلم انه يستطيع ان « يتغلبط » على الأوضاع ، فكل شيء يراه من موشي دايان إمكانية عمل المشاحنة معه ، فإذا تطلب منه أن يقوم بأعمال تحررية .

الأوجـه الثانية للفردية والتخلف الموجودة في المسرحية ، القهوجي ، القهوجي كل هدفه ان ينفذ بريشه ، يعني « يزمّط حاله » ويعتبر حسب حكمة القرون الوسطى انه اذا سكت تخلص حالك ، وأول هزيمة في المسرحية يتلقاها القهوجي ، والآن الذي يسكت ايضاً « بتروح عليه » .

الاستاذ في الكوميديا التي عرضت هو اقتباس لشخصية الانسان الذي عنده نظرية بدون ممارسة ، وهذا ايضاً تخلف . لذلك نرى ان انفصاله عن الواقع غير فعلي ، هذا ليس انساناً مثقفاً ، هذا انسان بورجوازي صغير منفصل عن الممارسة العملية ، ورؤيته للواقع جزئية كلامية فقط ، الماركسي الصحيح هو من يتصرف غير هـذا ، وأصلاً لا يلتجيء الى كلام كبير .

نرى بالتالي موظف البلدية ، فموظف البلدية في هذا المجتمع الريفي البائد القديم القائم على التركيب العائلي ، والانتاج العائلي ، هذا الوحيد الذي يقبض «معاش» لذلك هو خارج النظام ، لذلك هو خارج التركيب ، لذلك المرأة بالنسبة له ليست حاجة مصيرية كما هي حاجة في الحلقـة العائلية ، في الخلية العائلية ، لاستمرار الخليـة ، اي أن المرأة تجب اولاداً ، والاولاد يشتغلون مع الأب ، وهكذا تستمر الخلية العائلية ، لذلك ليست المرأة بحاجة له ، لأنها اصبحت كمالية ، وحين اصبحت كمالية اصبحت مثالاً ، وحين اصبحت مثالاً اصبحت نظرته لهـا غير طبيعيـة ، انما هذا ايضاً إنسان قلق ، خائف على مصيره ، لأن مصيره مرتبط ليس بانتاج معين بل مرتبط بوظيفة

لذلك فكل خوفه أن يعود مزارعاً ، ويحتـــاج لامرأة ، ولذلك فان جحا في حلمه عندما يطمح له للأفضل ، فانه يطمح له ليتزوج لأنه سيعود للانتـــاج الزراعي والانتاج الزراعي يتطلب حسب مفهوم جحا تركيباً عائلياً معيناً .

نرى ايضاً وجهاً آخر للفردية ، هو مزارع التبغ ، الذي هو مليشيا ، وعامل فدائي ، إنما كما يريد ، غيره يعمل مثله ، هذا الانسان ليس عنده نظرية ممارسته التي هي نوعاً ما قد تكون ثورية . وهذا شيء حدث عندنا في الجنوب ، عندما جاء الفدائيون ودخلوا الجنوب ، التحم الناس بهم ، وسبب التحام الناس أن خـــبرتهم السياسية كانت ضعيفة فالفدائيون فشلوا في علاقتهم مع الناس ، لأنهم لم يفهموا حقيقة هـذا الالتحام ، كان الالتحام للناس بجنوب لبنان التحاماً طبقياً ، التحاماً بسيطاً ، ممارسة يومية لم يكن له اي علاقة بهذه الرؤية الواسعة للمصير العربي ، لذلك كما نعرف نحن في الجنوب كيلو الدخان ثمنه أربع ليرات لان نظام الاحتكار كان سائداً ، كانت شركة الريجي تحتكر التبغ وتشتريه كما تريد ، وإذا تحرك أحد يأتي الجيش ويركع الناس في الساحة ، كيلو التنباك كان ثمنه سبع ليرات . كانوا يأخذونه الريجي بأربع ليرات ، وإذا لم تحب أن تبيع لم يشتروه ، أصلا الريجي هي التي تعطي الرخص ، كان من الضروري توضيح هذا لأهل بيروت ، لذلك عندما جاء الفدائيون اصبحوا، كلهم مليشيا ، لماذا ؟ لأسباب طبقية عملية بسيطة كثيراً ، لأنهم اناس طبيعيون شعبيون عمليين ليس مثل الأستاذ فعملوا مليشيا وتحمسوا للفدائيين ، وحماسهم للفدائيين كان لأسباب طبقية بسيطة كثير ، لأن الجيش اللبناني ساعتها لم يعد يضربهم ، ويركعهم في الساحة ، ولأن الريجي اصبحت تدفع لهم سبع ليرات بدلاً من اربع ليرات لمن كيلو التبغ ، إنما لأسباب ربما كانت مصيرية . اصبحت اسرائيل تضربهم ، لأنه حسب منطق اسرائيل بأن ضرب الفدائيين ضرورة

للحفاظ على سلامتها . إنمـا موضوعياً اصبحت اسرائيل شريكة الحكومة اللبنانية لماذا ؟!.. ليس لأن صائب سلام تناول العشاء مع غولدا مائير قبل ليلة ، لا ، هنا يوجد تحالف موضوعي . وكان ضرورياً إظهار تحالف موضوعي للرجعية وللمواقف الثانية «والصهيونية» ، وهكذا أصبح تحالفاً ، تحالفاً يتم عملياً ، يعني ان اسرائيل حافظت على كيانها بضرب الفدائيين ، وحين ضربت الفدائيين ضربت الأهالي في الجنوب ، فرد الأهالي السلاح إلى الفدائيين ، ورجع كل شيء إلى أصله ، يعني رجعت مؤسسة الريجي تدفع لهم ثمن كيلو التنباك أربع ليرات بدلاً من سبع ليرات ، عملياً إسرائيل إذاً شريكة النظام في لبنان ، دون ان تكون شريكة مباشرة . فكان ضرورياً تصوير هذا الشيء .

نرى المهرّب ، وتعلمون ان قطاعاً كبيراً من الاقتصاد اللبناني قائم على التهريب ، رجل ليس عنده أخلاقيـة ، وأخلاقيته نسبية بالنسبة له . عندما نرى هنا فكرة نسبية تاريخية للأخلاقية . هوبير ، لكنه لايتعاطى في السياسة ، فلماذا يضعونه في السجن ؟

لأن الجريمة الكبرى هنا هي التعاطي في السياسة ، نرى الضابط اللبناني يستعمل معلومات تأتي من اسرائيل ، ليس لكي ينفع الوطن انما لاستعمال فردي ، حتى يبيض وجهه امام من هو أعلى منه وربما ليحصل على ترفيع ، فجميع اوجه الفردية كانت معطاة ، لذلك مسرحنا بالرغم من مروره العربي ، لأنه ضرورة كان يصور علاقة أهل روميو بأهل جوليت ، يعني ضرورة أن يصور ما يتناوله مسرح الشـوك ، إنما الوضع الأسـاسي هو مصير إنسـان القرون الوسطى ، فنرى ان هذا الانسان الذكي اللبق ، يدخل السجن ، وبكل ذكائه ولباقته وقوته كانسان شعبي ، يخلص نفسه امام مايعادل تيمور القديم ، أي القمع الفردي ، إنما عندمايعود لبارس ذكاءه امام الاسرائيليين الذين يتصرفون عبر منهجية ليس لها علاقة بأي افراد ، فالذي يستنطقه كان قد تعلم

العربية في مدرسة عسكرية ، ويعرف كيف يستنطق ، يعني حتى قلت لــه « نعم » يبقى يقول لك « لأ » ، إنما ما كان حاسب حسابه لأشياء بسيطة عن جحا لأن ما هي عرضية .. وكان ضرورياً أن نتناول هنا حسب مفهوم الانسان البسيط مواقف الرجعية اللبنانية ، ونستفيد ايضاً من عقلية جحا ، بتصويرهم ، ايضاً كان من الضروري أن نستفيد من كلامــــه الأستاذ بتصوير مـا هـو المقصود بعملية الوساطة او الاشياء الثانية ، كما استعملنا سليتهم .

رشاد رشدي (مقاطعاً) :

أستاذ فوزي لو تسمح . نحن رأينا المسرحية فعلاً ومدركين لكل الكلام الذي تريده ، ولكن السؤال البسيط الذي طُرح : مـا هي وظيفة هـذا النوع من المسرح ، أين الايجابيات التي تطرح .

السيد وزير الثقافة

يوجد سؤال محدد . ماهي الحصيلةالتي خرج بها المشاهد ، بعد ان رأى هـذه التمثيلية ، انا يهمني كما يهم اي اخ من الاخوان ، ما هي الآثار التي يمكن ان نحدثها في نفس المشاهد من اين نبدأ ، والى اين ننتهي . بدانا بالعمل ، فأظهرنا هذا الواقع السيء ، الذي تحدثت عنـه باسهاب وتفصيل . ونحن معجبين بالعمل فعلاً ، كلوحات واقعية ، تصوير للواقع ، ولكن ليس تصويراً كاملاً ، واعتقد انه يلح على النواحي السلبية في هـــذا الواقع ، يبرزها بشكل احياناً مبالـغ فيه ، وفي الوقت نفسه اعتقد ان واقعنا ليس هو مجرد هذه الصور السلبية ، في شعبنا وفي واقعنا وفي وجودنا ، صور ايجابية اخرى لأناس عائشين بهذا النظام ولكنهم ضد هذا النظام ، وضد كل المفاسد التي تجري فيه . وهناك اناس يموتون ، يقاتلون ويقتلون من اجل قضيـة ، يعيشون في سبيلها ، واكبر دليل على ذلك هو انت ، فأنت وانت تتكلم . انت واحد يعيش في هذا النظام ، ولكنه يرفض هـــذا النظام . اعضاء الفرقة يرفضون هذا النظام ، بدليل أنهم يعروك امام الجمهور ، يوجد

فدائيين، ليس من اجل ماير كعهم الشرطي اللبناني ، من اجل ان يستردوا ارض فلسطين ، يقاتلون ويقتلون ، فأنا عندما اريد ان اصور الواقع ، فعلى الأقل اصور هذا الواقع بكل جوانبه الإيجابية والسلبية، ثم الواقعية بحد ذاتها ليست مجرد تصوير ، الواقعية هي أن أصور هذا الواقع كما هو ، ليست هي الفوتوغرافية ، ان استخدم الصورة الواقعية من اجل شيء آخر ، من اجل هدف اكبر ، ان اخاطب النزعات الخيرة الايجابية في نفس الانسان ، وان اجعل هذا الانسان قادراً ان يتغلب على الواقع ، انا أعتقد ـ وقد أكون مخطئاً ـ وانا احتكم في هذا الراي الى اعضاء اللجنة الفكرية . اي مواطن البارحة شاهد هذه التمثيلية ، خرج باذا ؟ نحن لسنا فقط متخلفين ، هذه حقيقة يعرفها كل النـــاس ، ليس فقط نعيش في نظام يوجد فيه مهربين ، وفيـــه « مرتشين » وفيه طبقة رجعية، تتآمر حتى مع اسرائيل، سواء عرفت ذلك ، أم لم تعرف . ولكن خرجت أيضاً بشعور ، وكأن هذا التخلف نوع من القدر . هل بامكان هؤلاء الناس ان يتخلصوا من هذا الطوق المضروب عليهم ؟ سواء من القوى الاستعمارية ، أو من الأوضاع المحلية الفاسدة ، أنا أريد أن أحيي عن طريق العمل المسرحي في نفس الانسان، الأمل بأنه قادر على أن يتخلص، من هذا الواقع الفاسد السيء . وأنه يستطيع ذلك لو أراد . وأن أدله على الطريق ، والا اذا لم أفعل ذلك ، اذا لم أحيي في نفسه الأمل ، وكأنني اشتمه مرة بعد أخرى . بعد اخرى . حتى أجعل الشتيمة مقبولة منه عندما اردد هذه الشتائم مرة بعد اخرى . وهي شتائم بالنسبة قد تكون اشد وقعاً على النفس من الشتائم الفردية . بأنك انت تنتسب الى امة ، والى مجتمع هذا هو نوع الانسان فيه . أعتقد ان مثل هذا الشرح الذي شرحته الآن يا أخ جلال ، لا يتوفر لكل انسان ان يسمع . واكثر من ذلك ، لا يتوفر لكل انسان ان يستنبطه من نفسه . فانا احاكم الأثر المباشر الذي التقطه المواطن العادي ، وخرج، وعنده نوع من الاشمئزاز والغثيان من هذا المجتمع ، ومن نفسه ايضاً .

وأرجو ان لا يفهم الموضوع وكأنه تقييم لعمل معين . ليس دفاعاً عن عمل معين، فإذا أخذ الموضوع شكل دفاع عن

عمل معين ، او هجوم على عمل معين، فإنه يخرج عن الحدود نحن نريد مسرح سياسي، قادر على توعية الجمهور ، وعلى ان يقول الحقيقة للجمهور ، هل هذا هو المسرح السياسي الذي نريده ؟ هذا هو السؤال .

الاستاذ جلال خوري ،

نحن نرفض المسرح السياسي، نريد مسرحاً واقعيا . وقبل أن نتكلم اي شيء عن المسرح ، فمن الضروري التذكير بدور المسرح تاريخياً وعملياً ، المسرح يهدف الى المتعة، والى المتعة فقط ، لا هدف آخر له ، انما لا متعة بدون معرفة ، هذا ما يقوله « برشت » اكبر الثوريين في المسرح ، فالمسرح من أرسطو إلى شكسبير الى بريشت هدفه المتعة ، العلم يهدف الى التخفيف من شقاء البشرية . والمسرح يشارك هذا الدور بتخفيف من شقاء الحياة ، إنما لا متعة بدون معرفة ، يعني عندما تحكي أمي لجارتها ويثرثرن عن فلانة زوجت ابنتها وماذا أعطاها فهذه الثرثرة التي قد تكون لذة سخيفة للبعض مبنية عن تبادل معلومات عن الواقع البشري ، لذلك فان بضمن هذه الثرثرة تكمن معرفة، وبالفن أي بأقصى درجات الفرح كما يقول ماركس ، المتعة تكون مركبة على معرفة، بحقيقة عامة وقوية، هذا إذا تجاهلنا دور المسرح من هنا ، فيمكن أن يكون خلاف في الرأي وسوء تفاهم، ومن طبيعة المسرح الواقعي، أن يصور الواقع حسب حقيقة حركته، أي حسب تطوره، الجدلية الوحدة الجدلية، الديالكتية لحركة الواقع تكون أيضاً تطرح بالوحدة الجدلية بين الواقع والمسرح ، والمسرح والمتفرج ، توجد وحدة جدلية ، مسرحنا نحن يصور السلبية بطريقة معينة ، ليخرج منها الايجابية ، نحن الذين قمنا بتصوير السلبية بهذا الاطار المعين، نحن بداية مع الذين يشاركونا أي إذا حصل تجاوب مع الجمهور ، نحن الادراك الأول لأسباب التخلف ، إنما الادراك لا يعني النهاية أو الفعالية على التخلف ، هذه مرحلة أولى .

الانتصار على التخلف ممارسة ، لذلك جحا الذي يرمز الى انسان ٩ حزيران هو قد يكون سبب الهزيمة كما يصوره بعض الرفاق ، أو كما ان تسعين بالمائة من المفكرين العرب نازلة فيه بأنه هو السبب ، مع تجاهل ان تخلفه يعتبر

نسبياً بالنسبة لعالم ثان قامع وليس مطلقاً ليس فيه تخلف ، فالمسرح الواقعي يهدف الى تصوير هذا التخلف عبر حركة تاريخية. فعندما نحن ندوك تكون البداية ، إنما الممارسة العملية هي المقرر النهائي ، تقولون كل ما تريدون عن مصر ، واذا تقرأوا الجرائد اللبنانية الرجعية بتشوفوا شو بيخبروكم خبريات عن العالم العربي ، إنما بنسوا ان ٥٣ ٪ بمصر من الشعب العربي، يشتغلون بالقطاع العام وهذه نهاية الفردية ، وهذه بداية عصور جديدة مع كل مشاكلها ، والمشاكل البيروقراطية الثانية التي يمكن ان تحصل بتطورها ، تبقى المشاكل البيروقراطية مشاكل عرضية ، والحقيقة العمليـــة ان ٥٣٪ من الشعب المصري بالقطاع العام ، الناس الذين ينتقـدون الشعب السوري ينسون ان ازمة الدولار الكبرى ، ازمة النظام الدولار الكبرى، ازمة النظام الرأسمالي الكبرى ، لهـــا سببان : فيتنام وفلسطين،ونشوء اسرائيل ٤٧ مليار دولار صرفها بالهواء ، للنواحي التكنولوجية وللخلفية الاقتصادية لاسرائيل

هذا احد الاسباب لأزمة النظـــام الرأسمالي ، وسبب الصمود العربي يرجع بالدرجة الاولى الى عناد الشعب السوري بشكل خاص ، الذي بعناده فرض على العرب الصمود ، والذي كل المشاكل والانقلابات الذي تكلم عنها مسرح الشوك ما هي الا محاولات لفئات مرتبطة موضوعياً او فعلياً بالاستعمار لكسر هذا هذا العناد ، والدور الذي يلعبه الشعب السوري بالحركات التحررية ،وبكسر النظام الرأسمالي ، لان النظام الراسمالي سينكسر أكثر بتصور . وعيب على المسرحيين والمثقفين العرب ان يأتوا ويسبوه بمثل الاشكال التي سبوه بها بمسرحيات ذهبت الى بيروت ومسرحيات تحت الطبع ، ولذلك فان الذين ينتقدون البيروقراطية بسورية ليس لهم أي علاقة بالمسرح الواقعي هم يجربون أن يستبدلوا بالمشكلة الجزئية، التي هي المشكلة البسيطة العملية التي تحصل مع المشكلة الأساسية ، اي صراع الشعب العربي ومصير الشعب العربي ، اي نضاله في سبيل تحرره الوطني ،النضال

الأممي الذي ليس مربوطاً بنضال بقية الشعوب الثانية ، ولا مسرح . حتى الانسان الذي يريد ان يخبر قصة رجل يحب جارته لا يمكن ان يتكلم عن حقيقة الا عبر الحقيقة الكبرى اي حركة التحرر العربي .

الدكتور رشاد رشدي (مقاطعاً) :

استاذ خوري شكراً ، والسؤال الواقع وهو الأكثر تحديداً ، هو أن كل عمل فني له هدف وهو إثارة احساس معين عند المتفرج أو المشاهد ، فما هو هذا الاحساس المعين الذي أرادت المسرحية أن تثيره ، وأنا أوضح السؤال بشكل محدد وأدعو الأستاذ سعد الله أن يتحدث ...

سعد الله ونوس :

بالتأكيد يمكن من البديهي أن نذكر في البداية طبعاً أن أي مسرح مهما كان نوعه هو مسرح سياسي ، سواء اهتم بالمشاكل السياسية أو لم يهتم فهو مسرح سياسي طبعاً ، الاستاذ جلال خوري يحاول أن يفرق بين المسرح السياسي والمسرح الواقعي ، حيث أن هذا التفريق يمكن أن يصبح ضرورياً ، خاصة أن في السنوات الأخيرة عندما بدأ المسرح يهتم بالمشاكل السياسية العينية اليومية ، والأحداث التي تتوالى وتتعاقب على الواقع العربي . عندما بدأ يهتم بهذه المشاكل ظهر في ساحة الثقافة العربية ، مفهوم او مصطلح المسرح السياسي ، والحقيقة أن هذا المفهوم منذ البداية كانت تحيطه مجموعة من الالتباسات منذ ظهوره اولا وأصبح مفهوم المسرح السياسي كمفهوم نقيض ومقابل لكل الاتجاهات والمفاهيم المسرحية الأخرى ، والحقيقة هذا هو الخطأ الأول لأن المسرح السياسي ليس بدعة جديدة ، وليس اتجاهاً بلد في السنوات الأخيرة أو في القرن الأخير مع تجارب بريشت ،وربنهار ،وبيترفايس ، ان المسرح السياسي منذ الاغريق ،ولكن كان لابد من ايجاد صيغة للتفريق بين المسرح كما قلت الذي يهتم بالسياسة بشكل مباشر بشكل يومي وملموس ومحسوس ، ويحدث من الأحداث ، بقضية من القضايا ،

وبين المسرح بشكل عام . طبعاً محاولة التفريق هذه هي التي اوقعتنا في مجموعة من الالتباسات، ومجموعة من التضليل ففي فترة من الفترات، وبالذات بعد هزيمة حزيران، ظهر أيضاً في مفاهيم ومعايير النقد المسرحي العربي اتجاه الى تقويم كل التجارب المسرحية التي تهتم بالسياسة على انها تجارب متقدمة ، او تجارب تقدمية، بحيث اصبح مجرد الاهتمام بالأحداث السياسية هو علامة على ان هذه التجربة المسرحية ، هذا المسرح ، او هذا الكاتب المسرحي ، او هذا العرض المسرحي هو عرض تقدمي ، او كاتب تقدمي ، او هو خطوة افضل الى الأمام ، طبعاً هذا أيضاً زادفي الالتباس . لأنه بهذا المعنى، كان يكفي أن تتناول الاحداث اليومية بقليل او كثير من النقد ، وبغض النظر عن كيفية هذا النقد ، او كيفية تناول المشاكل السياسية اليومية لكي يصبح أو لكي نضع هذا المسرح كله تحت عنوان ضخم هو عنوان المسرح السياسي ، المسرح المتفاعل مع الناس ، والمتفاعل مع الجماهير ، هذا ايضاً التباس آخر اوصلنا الى أننا وقعنا في حيرة تقريباً بحيث لم نعد نعرف كيف نقوم مجموعة من التجارب التي حفلت بها الحياة المسرحية العربية في السنوات الأخيرة سواء في دمشق أو في بيروت أو في القاهرة او في باقي الاقطار العربية كلها تدعي أنها سياسية ، وكلها تحاول ان يكون لها كلمة في الحركة السياسية اليومية للانسان أو المواطن العربي ، أعطانا الأستاذ جلال خوري في الحقيقة تفرقة سوف نعتمد عليها ، رغم أنها غير دقيقة تماماً ، فقد وضع مفهوم المسرح الواقعي كمفهوم متطور من المسرح العام الذي هو سياسي بالضرورة وقال ان المسرح الواقعي هو المسرح الذي يستطيع ان يكشف مجموعة العلاقات والقوانين التي تحكم مجتمعاً من المجتمعات ، طبعاً من حيث المبدأ هذا صحيح، ولكن هناك نقطة أساسية اغفلها الأخ جلال خوري ، هي ان المسرح الواقعي بالمعنى والبريختي، بمقدار ما هو كاشف للقوانين والعلاقة التي تحكم مجتمعاً من المجتمعات هو في نفس الوقت مسرح ديناميكي يساير حركة التقدم او يستشف حركة تقدم هـــذه القوانين والعلائق في تفاعلها وفي ديناميكيتها بحيث

يفتح امام المتفرج امكانية المستقبل او على الأقل يشير له إلى امكانية تبديل الواقع وتبديل القوانين السائدة الآن .

طبعاً أورد الأستاذ فوزي فكرة أن الواقعية ليست عملية تصوير فوتوغرافي ، طبعاً الواقعية ليست التصوير الفوتوغرافي اي ان نصور مجموعة من العلائق الآن في لبنان كما هي ودون اي محاولة لاستشفاف طريق المستقبل أو دون اي محاولة لكشف امكانية تغيير هذا الواقع وبهذه الحال نكون لم نفعل إلا عملية تصوير فوتوغرافي غير مؤثر وغير فعال : اذاً نستطيع هنا في المسرح الواقعي الذي ميزناه عن المسرح السياسي أن نضيف معياراً جديداً يمكن ان نعتمد عليه كثيراً في تقويم هذه التجارب التي نراها هنا او في لبنان او بقية الأقطار العربية هذه القيمة هو :

١ - مدى صحة العرض المسرحي في كشف قوانين الواقع وعلاقاته .

٢ - مدى قدرة هذا العرض المسرحي على تغيير هذه القوانين ولو جزئياً، أو على استشفاف امكانيات تغيير هذه القوانين بحيث لا تظهر وكأنهـا قدر ميتاً فيزيقي لا يمكن الفكاك منه ولا يمكن تجاوزه .

أنا اعترف بالنسبة للمسرح السياسي هناك مشكلة دقيقة باستمرار ؛ وخصوصاً في بلاد كبلادنا ، هنالك خيط رقيق جداً يفصل بين التنفيس وبين شحن المتفرج وفي بلاد يسودها الكبت السياسي يجب أن لاتكون لدينا أوهام عن امكانيات المسرح ففي كل مسرحية مهما بلغت جرأتها ومهما بلغت صحة طرحها للقضية ، ومهما بلغت صحة تقديمها للقوانين التي تحكم مجتمعاً وتسوده، فإنها في بلاد يسودها كبت سياسي ستتحول ولو جزئياً الى عملية تفريغ يومية وهذا لايعني أن النتيجة يمكن ان تظل سلبية ، النتيجة بمجموعها يمكن أن تظل سلبية ، كلا أنا برأيي هذا الجانب من التنفيس يمكن أن نحد من رقعته ، ويمكن أن لانجعله هو الحصيلة ، المحصلة النهائية للعمل إذا كان تقديمنا للواقع تقديماً صحيحاً ، وإذا كان فهمنا للقوانين التي تحكم الواقع فهماً علمياً وصحيحاً وإذا كنا مستوعبين الحركة التقدمية التي لابد أن يؤدي إليها فهم هذه القوانين أي أن نفهم هذه القوانين في حركتها الى الأمام

في امكانياتها المفتوحة دائماً الى المستقبل ولكي يكون في الكلام بعض التمثيل أو بعض التجسيد ، أحب هنا مثلا أن أعقد مقارنة بسيطة بين جحا الأستاذ جلال خوري وبين جحا كاتب عربي آخر وهو كاتب ياسين . طبعاً الموضوع يبدو مختلفاً في الظاهر ، فجحا كاتب ياسين هو شخصية شعبية تحاول أن تقف في وجه مجموعة من الأوضاع الفاسدة التي يمثلها ثالوثي مقدس في المغرب هو : السلطان ، والمفتي والتاجر ، يعاونه القاضي طبعاً ، جحا هو شخصية شعبية ربما كانت نقطة الضعف في عمل البارحة هو أن الاستاذ جلال خوري لم يتذكر او لم يتم مثلا أو لم يتصور مدى التجاوب الذي سيتم بين المتفرج وبين هذه الشخصية الشعبية ، إذاً مجرد اختيار جحا بكلامه اللاذع ، وبذكائه الفطري ، وبالتصاقه الشديد بالحياة اليومية ، وبالناس ، فقد كسب جلال خوري المتفرج . إذاً عندما يصبح المتفرج الى جانب جحا الشخصية الرئيسية في مسرحية كهذه يجب أن نتوقع أن تطور هذه الشخصية ، والنتيجة التي ستصل اليها ستنعكس بشكل مباشر وبشكل حتمي على المتفرج المتعاطف مع هذه الشخصية ، فعندما نجد أن المحصلة النهائية للانسان العادي ، وقد يكون ذلك صحيحاً في الواقع اللبناني ، أن المحصلة النهائية هو أن هذا الرجل انتهازي يحاول أن يستفيد ، أو يحاول أن ينتهز كل الاحداث السياسية والأوضاع التي تطحنه لصالحه فردياً ، فيجب ان نتوقع أن المتفرج هو الآخر سيقع في الارتباك وقدينساق معه ، لأنه منذ البداية متعاطف جداً مع هذه الشخصية ، عند كاتب ياسين كان الأمر على العكس طبعاً ، جحا أيضاً هو شخصية شعبية ، هو أيضاً شخصية ذكية ، هو أيضاً فرد ، هو أيضاً متمرد في مجتمع ساكن خامل ، لايستطيع أن يقول لا ، ولكن هذا الشخص المتمرد يوظف ذكاءه ليقدم لنا أمثولة على أمكانية السخرية من الثالوث المقدس الذي هو مجموعة العلاقات التي تحكم هذا المجتمع ، بالسكون ، يستخدم ذكاءه لكي يسخر منهم ؛ ويقدم

لنـــا أمثولة عن امكانية تخطي السلطان والمفتي وقاضي القضاة وهـــذا التحالف ضد الشعب وضد الناس ، فطبعاً عندما يرمي جحا في مسرحية كاتب ياسين وهو بالتأكيد يعني موقف نظري جداً ، وموقف متخيل وموقف أمثولة أكثر مما هو موقف واقعي ، عندما يستطيع جحا بذكائه أن يستدرج السلطان والمفتي وقاضي القضاة والتاجر الى بيته لكي يغازلوا امرأته ، ثم ينهض فيحمل الجميع ليرميهم فيما يسميه « محرقة الامل » فإن كاتب ياسين يستفيد من هذه الشخصية الشعبية التي تعاطفنا معها وتعاطفنا مع ذكائها ، وأعجبنا بها ، لكي يفتح لنا في النهاية إمكانية التغيير أو على الاقل إمكانية تبديل الواقـــع والنظام . ماقيل عن مسرحية جحا في القرن الأمامية في رأيي يمكن أن ينطبق على تجربة مسرح الشوك التي رأيناها منذ أيام . هذه التجربة أيضاً لم ترصد العلاقات ولا القوانين التي تحكم الواقع في سورية ، ولم تستطع أن تكشف عن الأسباب الحقيقة لمظاهر الفساد التي نراها في حياتنا اليومية ، وانما اكتفت برسمها رسماً سطحياً ، بحيث أن المتفرج لايستطيع أن يفعل إلا أن يضحك ، وفي هذا الضحك الذي يكون أحياناً مريحاً حتى ليس ضحكاً عصبياً ، ضحك مريح وهادىء ، وهذا الضحك المريح الهادىء كان المتفرج يخرج من المسرح وهو قابل لأوضاعه أكثر مما كان قبل أن يدخل إلى المسرح بمعنى أن هذه التجربة استطاعت أن تزيد من تحمل المتفرج للفساد أو لمظاهر الفساد التي يراها في واقعه اليومي ، إذاً ألخص كلامي كله بأن الحقيقة بالنسبة للمسرح السياسي ، واضعين بعين الاعتبار أننا في بلاد كبلادنا يسودها كبت سياسي ، وتسودها قلة ممارسة للحق السياسي وللحياة السياسية ، لابد لأي تجربة مسرح سياسي أن تخسر جزءاً من قوتها في التنفيذ ، ولكن عندما يتهيأ لنا تحليل علمي وصحيح ، ومعرفة علمية وصحيحة بامكانات الواقـع .

وعندما نفهم المسرح عـلى أنه ليس مجرد تصوير فوتوغرافي لهذه القوانين ، وانما هو تصوير جدلي لهذه القوانين من خلال حركتها وتصوير يفتح لنا امكانية تغيير هذه

القوانين وتبديلها ، فاننا يمكن أن نصل الى مسرح سياسي ، أو مسرح فعال سياسياً في بلاد كبلادنا ، المسرح يجب أن يكون ممتعاً ولكن هو أيضاً أداة من أدوات التغيير وخاصة في بلاد مثل بلادنا شكراً .

أسعد فضة :

لا شك أنه في السنوات الأخيرة كثر الكلام عن المسرح السياسي ، لكن لو استعرضنا تاريخياً المسرح السياسي ، صحيح منذ نشأ المسرح عند اليونان كان سياسياً، إنما نقطة التحول في الاتجاه المباشر للسياسة كان ابتداء من بسكاتور إلى برشت إلى فايس إلى جان ري والمسرح السياسي ليست كلمة مطلقة إنما هناك عدة أنواع من المسرح السياسي ،هناك المسرح التسجيلي،ويمكن أن نحاكم مسرحية جدا على أساس أنها مسرح تسجيلي وهو فرع من المسرح السياسي،هناك مسرح الرفض، هناك المسرح التوجيهي ، وفروع أخرى من المسرح السياسي بمفهومه العلمي. الحقيقة أننا نخطىء اذا قلنا أنه موجود في عالمنا العربي ، المسرح السياسي في العالم العربي لم يتخطى السلطة ، والمسرح السياسي ليس هذا هو مفهومه ، كل من يتكلم عن المسرح السياسي من الأدباء العرب ، معظمهم ، أو ٩٠٪ منهم يتكلمون عن المسرح السياسي ويدورون حول السلطة ، وينسون الانسان في مسيرته عبر التاريخ وفي نضاله الأبدي لشق طريق المستقبل ، هذا هو المسرح السياسي الذي عولج من قبل الكتاب السياسيين الكبار ، إنما المسرح السياسي في البلاد العربيــة يدور حول السلطة فقط وينسى الانسان في مسيرته التاريخية ، وفي صراعه اليومي المستمر لشق طريق المستقبل ، إذاً انا برأيي أن ٩٠٪ من المسرح العربي الذي يتكلم في السياسة بعيد كل البعد عن السياسة .

نأتي الى تجربة مسرح الشوك ،مسرح الشوك يدخل ضمن المسرح السياسي ، وإذا أردنا ان نبوّب ، ضمن المسرح التوجيهي ، والحقيقة ان هناك عدة اسئلة طُرحت ، ناس تقول أليس هناك رقابة بعد أن رأوا الشوك ، وناس يقولون هذا عملية تنفيس للناس او تنفيس للسلطة او مساعدة للسلطة . فالحقيقة الموضوع لا هذا ولا ذاك ، فمسرح الشوك مسرح

توجيهي بكل معنى الكلمة ، وأنا لا يمكن أن أتخطى الخطأ اذا لم أحط علماً بالخطأ ، اذا لم أعرف الخطأ ، فهو ليس عملية نقد بالضرورة . فما معنى النقد السياسي ؟ وليس بالضرورة ان يكون موجهاً للدولة إطلاقاً ، وفقرات مسرح الشوك التي رأيناها هي مسرح توجيهي يحاول أن يحيط بالخطأ ويحاصره لكي يساعد في عدم تكريس الخطأ ، عندما اقوم بهذه المهمة كمسرحي ، هل في هذا سلبية ؟.. هل عندما اتكلم عن الخطأ وابرز الخطأ هل في هـــذا سلبية ؟.. ثم القضايا الكبرى . عندما نتكلم عن القضايا الكبرى ونطالب اي اتجاه في المسرح ان يتكلم في القضايا الكبرى ، في رأيي انا أي قضية كبرى لا يمكن ان تحل الا اذا ذللنا القضايا الصغرى ، لا يمكن أن نتعلق في الهواء بدون حبل مربوط نطلع الى فوق. اتكلم عن قضايا كبرى وعامة وانا مقيد اليدين والرجلين ولا أستطيع ان اخطو ولا ان اتحرك حتى امسك بالحبل لكي اصعد . فأنا عندما اقول ان البيروقراطية، ان المثقف الذي انفصل عن طبقته ،الانسان القادم من الجودة ويتكلم بعميات ، وكثير من الأمور التي لا أريد ان اعددها ، والتي رأيناها في الشوك ، عندما اتكلم عن هذه الأمور ، عندما اتكلم عن هذا الخطأ ، وأوجـــه اليه الانظار حتى انا كمتفرج عندما اكون مخطئاً اعرف نفسي انني مخطىء ، انا في السلطة أعرف نفسي انني مخطىء ، وكل انسان عندما يتداول أو اي شيء يتداول ممكن تجاوزه. إنما إذا وضعنا عليه التراب ودفناه فقطعاً لا نستطيع ان نفعل شيء اطلاقاً.

تكلموا كثيراً عن مفهوم السلبية والايجابية في المسرح . مفهوم السلبية والايجابية في المسرح الحقيقة نحن نعم ، ويوجد خطورة من التعميم بالمسرح بالذات، أشاهد حادثة معينة على المسرح . آخذ هذه الحادثة وأعممها على المجتمع ككل ، التعميم بهذه الصورة خطأ في رأيي ، ثم السلبية والايجابية بفهوم السلبية والايجابية انا عندما اتكلم عن السلبية عندما اظهر السلبية ، اليس هذا ايجابي ، عندما اقول ان هذا خطأ ويجب ان اتجاوزه واتخطاه،

هل هذا سلبي ام ايجـــابي ؟ هذا السؤال اطرحه فعلاً ، وهو انه عندما اتكلم عن الخطأ هـل اكون سلبياً ام اكون ايجابياً ؟..

لي رجاء انه عندما نتكلم عن موضوع المسرح السياسي نأخذ في اعتبارنا فروع للمسرح السياسي والتطور التاريخي للمسرح السياسي . ونحاول ان نبحث اذا كان هناك مسرح سياسي عندنا ام لا . يوجد محصلة ، معادلة ، بالمائة ثمانين من الاعمال التي تكتب في المسرح السياسي الحاكم جيد . البطانة التي تأتي بعد الحاكم سيئة . والشعب ذليل وغلبان ، هـذه المعادلة لم نجد لها حلاً حتى الآن . معادلة موجودة في معظم الاعمال المسرحية . ونسمي هذا مسرحاً سياسياً . هذه المعادلة التي ليس لها حل موجودة في معظم الأعمـــال المسرحية . فأعود الى القول بأن مهمة مسرح الشوك مهمة بسيطة جداً وهي مهمة توجيهية . ومن الممكن مناقشة الفقرات كل فقرة على حدة . لنجد اذا كان هناك سلبيات في هذه الفقرات أو في العرض ككل ام ان هناك المقصود من هـــذه الفقرات هو التوجيه . والتوجيه على كل المستويات والتنبيه الى الخطأ في سبيل تجاوزه ، وعدم تكريسه وشكراً .

صلاح عبد الصبور :

معظم الكتابات المسرحية في تاريخها كتابات واقعية ، ويتحدث بعض الزملاء عن المسرح السياسي ويجعلون كل مسرح يكتب مسرحاً سياسياً إذ ان فيه خلفية سياسية : بينما يجد البعض هـذا المسرح السياسي بالاتجاهات الحديثة عنده بسكاتور» و « بيتربروك » و « بيتروفايس » وغيرهم من الكتاب المحدثين ، وأحياناً تحتقر كلمة الواقعية على بريخت . بينما نجد بعض النقاد ممن ليسوا هنا طبعاً ، يجعلون كلمة الواقعية دلالة على « إبسن » ومدرسته ، إذاً هذا الغموض لا نستطيع ان نجاوزه في هذه الجلسة ، وافضل عندئـذ ان ندخل الى المسألة مدخلاً آخر ، ونناقش القيمة الفنية لهذه الأعمال حسب الأصول المسرحية التي لا تختلف بها كثيراً .

الواقع ان مسرحية جحا في القرى

الأمامية ، فيما اعتقد لا تعاني من كونها مسرحاً سياسياً كاملاً او مسرحاً سياسياً ينحرف عن قصده ومجاله ، ولا يثير في نفس المتفرج بادرة من الأمل ، ولكنها فيما اتصور ،تعاني من تشابه النماذج ، على تشابه النماذج لاالشخصيات ، وهذا الاعتماد على التبسيط الشديد ، والكاريكاتير في خلق هذه النماذج، بحيث نحس ان المسرحية تهدف أساساً لا إلى تنويرنا ، وهذا ما احسسته ، ولكن الى اضحاكنا ، واذكر في هذا المجال ، ان الدكتور علي الراعي كانت له ملاحظة بالغة الذكاء حين شهد المسرحية، وهوقال انه كان يجب ان تؤدى كلها بأسلوب العرائس ، وخاصة عندما شهد هذا « البرولوج » الأول الذي جسد عروستين على المسرح، تتبادلان الحوار . فالمسرحية فيما اتصور ، تعاني من ضعف قيمتها الفنية ، بالنسبة لمسرح الشوك ، مسرح الشوك كما قال الأستاذ أسعد فضة ، «وهومحق في ذلك، مسرح توجيهي ، يعتمد على فيما يسمى أسلوب « الريفيو » وهو عرض لنماذج مختلفةمن الحياة، بغية اضحاك المتفرج عليها ، ودفعه بعد ذلك الى التفكير والتأمل في مسائل تجاوزها ، وهذا المسرح لا يستطيع ان يزعم لنفسه اكبر من هذه المساحة ، وايضاً لا نستطيع نحن ان نزعم له اقل منها في الحركة المسرحية ،فهو مسرح المنوعات النقدية الذي نجد نظائر له في الكثير من بلاد العالم ، وحتى في بعض بلاد العالم الاشتراكية ، نجد نماذج له ، ويستطيع ان يعمق تجربته باستعمال وسائل اخرىاذاعية مثل الغناء او الموسيقا او اشكال بسيطة من الأوبريت ، فعند ذلك يصبح مستكملاً لكثير من الادوات التي قد تثري تجربته وقد تجعله متعة ومعرفة كما يقول الأستاذ جلال الخوري عن رسالة المسرح ، وشكراً .

ممدوح عدوان :

أبدأ الكلام عن المسرحية التي شاهدناها البارحة ، جحا في القرى الأمامية، واقول باختصار، بأنني لم اكن متحمساً لهذا العمل وما زلت ، واذا اعتمدت على القيمة التي وضعها الاستاذ جلال خوري نفسه ، يكون السبب هو ان العرض الذي رأيناه بالأمس لم يكن ممتعاً ، بل كان

مادة كلامية إلا انني اقف الآن لأدافع عن هذا العمل ،لأنه هوجم من منطلقات خاطئة ، توجد نقطتـــان ، الأولى هي التعاطف مع شخصية جحا، والنقطةالثانية هي السلبية والايجابية ،جحا في المسرحية هو نموذج لابن الشعب الفقير ، الفطري ، الذكي ، الذي بنتيجة تعرضه لظروف معينة ، ولكي لايفني تجاهها ، تحول الى انتهازيا ، استخدم كل ذكائه لكي يؤقلم نفسه قدر الامكان مع هذه الظروف ، وتعاطفنا معها ليس خطراً ، لأننا نحن حين نكتشف اننا معرضون لظروف مشابهة ، او على الاقل الجمهـــور الذي سيتعاطف معه ، والتي هي موجهة اليه بالدرجة الأولى ، جمهور القطر اللبناني ، وجمهور الجنوببالذات ، عندما يكتشف انه محاط بكل هذه الظروف القاهرة ، وبكل هذه السرقات ، وبكلهذاالنظام الفاسد ، وبكلهذا الاضطهاد ،وانه مهما استخدم من « فهلوة » فهو يبقىمسحوقاً، ومضطهداً ، ومذلاً ، هذه برأيي نقطـــة وعي ، اكثر مما هي جر المواطن الى مواقع الانتهازية ، يعني تقديم نمـوذج الانتهازي يكونفيه وسيلةمعالجة، ويحضرني الآن مثال عن شخصية انتهازية بمسرحية الاستاذ سعد الله ونوس « مغامرة رأس المملوك جابر » . وانا ارى التعاطف مع المملوك جابر ، أشد خطراًمنالتعاطف مع جحا ، فالمملوك جابرايضاً،شخصيةانتهازية في المسرحية ، لكن المملوك جابرانتهازي بالتصميم وبخطة ، خائن لبـــلده بتصور واضح ، والمملوكجابر ،ذو بعد انساني في المسرحية . انه عاشق ، ولديه حبيبته ، فطبعاً المسرحيتين تكشفان الظروف ، وتعملان عملية تعرية للظروف العربيـة إجمالاً ، أو ظروف خاصة بقطـر عربي او غيره ، لكن الفارق كما قلنا انالمملوك جابر هو ابن القصر ، فبينما جحـا هو ابن الشعب ، هو ابن الجنـوب . والمملوك جابر مسـاهم الى حـد ما ، او يبحث عن دور في ان يكون ظالماً ، بينماجحايحاول هو وكل النماذج التي عرضت ان ينجـوا بجلدهم ، وهم ابناء الشعبالفقراء . احدهم بالصمت ،واحدهم بالكذب ، واحـــدهم

بالتهريب و... الخ ، طبعاً هي نماذج مرضية في النهاية ، لكن شيء جميل جداً ان نقول اننا مريضون بهذا المقدار ، وهذه هي اسباب مرضنا .

النقطة الثانية هي قضيـة السلبية والايجابية ، النقطة التي كنت قد انتهيت عندها، والتيهي شيء جميل ان نقول: اننا مريضون بهذا المقدار هي نقطة ايجابية ، والمجتمع الذي يقدم له مسرح معين ، اذا استطاع هذا المسرح ان يكشف له عن امراضه ، وعن نتائج هذه الامراض ، واسبابها ، وان ستوصل هذه الامراض بالوطن ، فأظن انها تكون قـد قدمت خطوة مهمة ، ربما كان من الافضل ان نقدم حلولاً ، لكن هذا لايعني انه شرط لازم لكل مسرحية ، وانه ان لم يقـدم هذا الحل فهي مسرحية ملغـاة ، وهناك حادثة بسيطة جداً حدثت منذ فترة، شاب لم يستطع ان ينـام ، ذهب الى الطبيب صديقه ، وطلب منـه حبوباً منومة ، فالطبيب لأن المريض صديقه ، عمـل له كشفاً عاماً ، فقال له انت عنـدك مرض / كذا / بعيونك ، وعندك / كذا / مرض في الدم و / كذا / مرض بجلدك ، وكذا مرض بالغدد و / كذا / مرض بالطحال ، بالكبد ، فالمريض تضايق وتنرفز ، وقال للطبيـب انا اريد فقط حبة منومة . ولا اريـد ان تقول لي جميع هذه الامراض .

وانا ارى ان المسرح اذ يقول كل هذه الامراض ، مهمة كبيرة وصعبة جداً ، على الأقل يجعل الانسان يحس أنه مريض، ويذهب ليفتش عن ادوية، ويبحث عن يعالجه ، وشكراً .

محبوب العبد الله :

تعقيباً على الملاحظـة الصحيحة التي أبداها السيد وزير الثقافة والارشاد القومي، بعـد مشاهدتنا لمسرحية «حجا في القرى الامامية» وغيرها من هذا اللون الذي يقدم في المسرح العربي ، اقول: ان الذي حدث عندنا في الوطن العربي ، وخصوصاً بعـد الخامس من حزيران عـام ١٩٦٧ ، هو عملية خلط لمفاهيم المسرح السياسي الحديث

المطروحة في العالم ، وتفسير خـاطىء لدوره في حياة الجماهير ، واستغلال هذه المفاهيم في اظهار الجوانب السيئة في حياتنا السياسية والاجتماعية ، وبقدم او قـدم عندنا على المسرح سواء في القاهرة او بيروت او دمشق ليس مفهوماً صحيحاً للمسرح السياسي ، كما وضعه الكاتب والمخرج بيكاستور ، او الكاتب والمخرج الانكليزي « بيتر بروك » او الكاتب الالماني « بيترفايس» من خلال مسرحياته « انشودة الفولاذ » او « حديث فيتنام » .

وكل ماقدم من هذا النوع ، سواء في المسرح او حتى في السينما التي شاهدناها في بعض الافلام مثل فيلم « ميرامار » او فيلم « ثرثرة على النيل » لم يحدث شيئاً سوى انه احدث آثاراً انهزامية في نفس المشاهد العربي ، واضحكه على واقعه المتخلف ، ولم يقدم حلولاً صحيحة وشكراً . .

هاني الروماني :

اعتقد ان السؤال الذي طرحه الاستاذ فوزي الكيـالي ، مر كثير من الكلام ولم تكن هناك محاولة للاجابة عليه ، يعني فعلاً طرح سؤالاً محـدداً ، ومن المهم الاجابة عليه ، ماهي الحصيلة التي يتزود بها المتفرج لدى نهاية مثل هذه العروض؟. طبعاً قبل ان احاول الإجابة على هذا السؤال احب أن اشير الى نقطة صغيرة . وهي أن هذا النوع من المسارح في مجتمعنا يختلف جذرياً عن مثل هذه المسارح في المجتمعات الاخرى في مجتمعنا الذي نسبة الأمية فيه مرتفعة وكبيرة ، المسرح له دور هام وخطير ، وهو انه يضاف الى مجموعة المؤسسات التعليمية والثقافية ، هذا شيء لانستطيع إنكاره ، وإذا اخذنا ايضاً بعين الاعتبار ، انصراف جماهيرنا عن الانفصال ، وانعدام الثقة مع وسائل الاعـلام ، كالصحف والاذاعات ، فالمسرح يبقى له اهمية خطيرة في هذا المجال ، بينما المسارح المشار اليها في المجتمعات الأخرى ، تقدم الى أناس انمحت عندهم مشكلة الأمية ، طبعاً بغض النظر عن التعريف ، هل هو مسرح سياسي او واقعي . هذا برأيي غير مهم ، المهم جوهر الشيء ، تصوير الاستاذ جلال خوري ، يقول انه يصور حركة الواقع ، وانا ارى

ان الحصيلة التي يأخذها المتفرج بنهاية هذا العرض ، ليس هنـالك تصوير حقيقي لحركة هذا الواقع ، النماذج التي طرحت في المسرحية كلها كما قال الأخ جلال وكما شاهدناها كلها نماذج سلبية ، هل اكون انا اصور حركة الواقع بصدق اذا كنت اقدم فقط هذه النماذج بينما ارى في الواقع نماذج اخرى ايجابية ، وفي جنوب لبنان بالذات وفي كثير من الاشتباكات التي حدثت ، وذهب ناس ، ومات ناس ، ليس كل الناس في جنوب لبنان او في لبنان أو في سورية او في اي منطقة من الوطن العربي هم جماعة سلبيون فقط كهذه النماذج ، يعني انا برأيي ان الذي قلل من اهمية هذا العمل هو عدم وجود اي نموذج ايجابي فيها .

وايضاً الأخ أسعد فضة بالنسبة لمسرح الشوك قال انه توجيه ، ولكن عندما لا أقدم اي نموذج إيجابي مع مجموعة النماذج السلبية ، وطبعاً الجمهور دائماً عندما يدخل وأخذنا بعين الاعتبار هذا الجمهور بأنه ينقصه كثير من الثقافة والوعي وقسم كبير منه مازالت الأمية سائدة فيه ، فطبعاً هذا الجمهور يحاول قبل كل شيء ان يوجد ذاته في شخصية من الشخصيات ، فأنا إذا كنت اقدم كل هذه النماذج السلبية ، وخاصة بالنسبة لمسرح الشوك أقول هل هنالك نماذج إيجابية ؟. طبعاً ، هل كما قيل ببعض اللوحات ، من خمسة وعشرين سنة انا لم نعمل شيئاً او عملنا شيئاً ، وهنالك انجازات موجودة وواضحة ، فحركة الواقع في ٢٥ سنة أنه حدثت اشياء هامة وخطيرة ، حدثت انعطافات مهمة لانستطيع ان ننكرها فاذاً نحن نقول فقط هذه النماذج نقدمها للناس .

أسعد فضة (مقاطعاً)

المزاودة سهلة ، ولكن نحن لم نقل اننا خلال خمسة وعشرين سنة لم نفعل شيئاً ، نحن قلنا اننا في خمسة وعشرين سنة ونحن نعيش في دوامة . أحب ان انبه لهذه النقطة لاغير . فحتى لانتكلم عن اشياء ونزاود على بعضنا ، نحن قلنا اننا خلال خمس وعشرين سنة نعيش في دوامة ولم نقل اننا لم نفعل شيئاً .

هاني الروماني (متابعاً حديثه)

في خمس وعشرين سنة ، هذه العربة لاتسير إلى الأمام .. هذه العربة سارت إلى الأمام ولو انها لم تسر المسافة التي كان يجب ان تسيرها ، ولكنها خطت خطوات إلى الأمام هل هنالك مثلاً كل المؤسسات السياسية تماثل بعضها البعض ، هذا شيء خطأ طبعاً وانا لا أكون موجهاً للناس توجيهاً صحيحاً إذا انا وضعت ان اي مؤسسة او تجمع سياسي في هذا الوطن كله يشبه بعضه البعض .

ثم ان هناك نقطة احب ان احاور فيها الأخ ممدوح عدوان حول المملوك جابر حول النموذج الانتهازي الذي قارنه مع نموذج جحا ، صحيح ان المملوك جابر نموذج انتهازي في مسرحية المملوك جابر ولكن بجانبه النموذج الايجابي ، النموذج الذي يحاول ان يرفض تطلعات جابر ، وليس فقط هو النموذج الوحيد لابن الشعب ، يوجد نماذج عامة بغداد وتقدم بشكل نماذج سلبية ، وبجانبها ايضاً نموذج إيجابي ، يعني بين المرأتين والثلاثة رجال الأولى يوجد نموذج الرجل الرابع وهو نموذج يرفض او يحاول ان يري هؤلاء الناس ان مايفعلونه ليس هو طريق الصواب . بينما بمسرحية جحالم يكن هناك نموذج واحد إيجابي الى جانب هذه النماذج السلبية ، بينما في المملوك جابر هنالك نماذج إيجابية على كل مستوى الأحداث .

وشكراً .

وزير الثقافة الاستاذ فوزي الكيالي

أنا اريد أن اطرح مجموعة اسئلة ، لتوضيح السؤال الاول ، ولالقاء بعض الضوء على ما أردت ان نشترك جميعاً في بحثه .

هل كانت مسرحية « جحا في القرى الأمامية » تصور الحياة الواقعية في جنوب لبنان فعلاً ، حتى لو قبلنا بالواقعية على أنها مجرد صورة فوتوغرافية ؟ هل كانت تصور الحياة في جنوب لبنان بشكل واقعي امين ودقيق ؟ لماذا لم نشهد من خلال التمثيلية بعض مشاهد تتعلق بالعمل الفدائي نفسه مثلاً لتتوازن الصورة ،

ولنعيد الامل بهذا الانسان ، وانا معكم جميعاً في اننا عندما نقول للخطأ أنت خطأ ، نسميه باسمه ، ونقول للمريض أنت مريض ، نقوم بخطوة في الطريق ولكن هل يصح للطبيب الذي تحدث عنه الاخ ممدوح ان يقول للمريض انت مريض أنت مريض بالكولون وبالكبد وبالكلاوي وبالطحال وبالمعدة والخ .. ثم لايقول لهبعد ذلك انت قابل للشفاء . أو ان يقول له ، ان يبعث الأمل في نفسه بأنه يمكن ان يتغلب على هـــذه الامراض برغم كثرتها ؟ .. ما حال مريض الاخ ممدوح عندما يذهب من عند طبيب بعد ان يعدد له كل هذه الامراض وينسى ان يقول له « توكل على الله وتــداو فتشفى » ، ســيذهب ولن يعرف ان يأكل وينام ولا كيف يحيا ، وسوف يموت من الخوف ، حتى الخوف الذي زرعه الطبيب في نفس هذا المريض سيصبح أخطر من كافة الامراض التي اخبره بأنه مصاب بها ، فعندئذ بدلاً من ان يكون الطبيب أداة للشفاء سيصبح اداة للقتل ، لأن هـذا الخوف سوف يقطع الطريق على هـــذا المريض نهائياً لكي لا يشفى، هذا في التقدير ،خصوصاً اذا جاء المريض الى الطبيب وهو شاعر بمرضه ، ويكاد الخوف يقتله من هــذا المرض . ليس في شعبنا من يجهل ان لدينا واقع سيء ، ولديه صور كثيرة عن هذا الواقع السيء ولا يكاد البارحة جحا ينطق بكلمة ، قبل ان ينهي جملته كانت الجماهير تصفق له ، لم يكن جحا البارحة ليعطي حقائق جديدة للناس ، وانما كان الناس يصفقون لان انساناً امتلك قدراً من الشجاعة ـ ولكن هو جحا على المسرح ـ وقال للخطأ ، خطأ في عينه ، الناس يعرفون هذا الخطأ ، ويعرفون امراضهم ولم يكن هنـــاك اكتشافات جديدة ، فاذا كان المريض يأتي الى الطبيب وهو شاعر بمرضـــه ، هو يأتي من أجل ان يتلمس حدود المرض وان يستمد من الطبيب ثقة في امكان الشفاء ، فاذا جاء الطبيب وبالغ بعد ذلك في صورة المرض المرض ، وجعل المريض يشعر بأنه حتى

الاعضاء السليمة التي يشعر بأنها سليمة مريضه ايضاً ، ولم يعطه اي جرعة من الثقة أيضاً ، عندئذ لا اعتقد ان مهمة المسرح هي هـذه ، انا لا اريد ان اتحدث عن المذاهب الفنية في المسرح ، وعن انواع المسرح السياسي وما اشبه لاننا سنقع في خطأ كبير جداً ، هذا المسرح التسجيلي الذي قال بعض الاخوان انه موجود في بعض الدول الاشتراكيـة وموجود في الدول الراسمالية والخ ، لا استطيع ان اقتفي اثره في مثل بلادنا لمجرد انه موجود في انكلترا مثلاً او في روسيا ، لا يجوز، نحن الآن في وضع خاص ، والدعايات الاستعمارية ، والدعايات الصهيونية تشن علينا حرباً نفسية من اجل القضاء على البقية الباقيـة من الثقة بأنفسنا وبمستقبلنا وبامكانية التغلب على الاخطار التي تحيط بنا ؛ هذه واقعة ؛ هدأت الحرب المادية فترة من الوقت ، ولم تهدأ ألوان الحروب الاخرى التي تشن علينا ، يراد من الجندي العربي ان يعتقد نهائياً بأنه لا يستطيع ان يقتل او يتغلب على الجندي الصهيوني ويراد من الانسان العربي عاملاً او فلاحاً او موظفاً ان يعتقد بأنه من نوع خاص. ومن يدقق بالدعاية الصهيونيـة باستمرار فيما يكتبه اعداء الامة العربية يجد ان هناك نوعاً من الالحاح على هذا المعنى ، سلاح معين في يد العرب لا قيمة له ، وانما يحاولون ان يصوروا العرب وكأنهم عاجزون بالفطرة ، عاجزون بالقوة ، فنحن لا نريد ان نرجع الى اساليب الدعاية التي كانت قبل سنة ٩٦٧ ، هناك اساليب خاطئة وفاشلة وقد اثبتت في الواقع فشلها ، لا نريد ان نكون « نرجسيين » ونحن في هـذا الوضع السيء ، نتغنى ونمـــدح انفسنا ، لا ؛ ولكن ليس ايضاً مهمتنا باستمرار ان نشتم انفسنا ، ليس مهمة المسرح الشتيمة فقط ، تصوير الواقع يصـــل في مرحل من المراحل الى شكل شتيمة عارية عن كل هدف آخر ، اذكر لوحة في مسرح الشوك ، واحد يقف بعصاية ، وواحد يقف بدربكة ، صاحب الدربكة يدق فيجتمع الناس ، صاحب العصاية يهز

عصاه ،فينفض الناس ، فلمصلحة من هذا؟ فهل لأن هناك مثلاً شعباً يقول « طبلة بتجمعهم ، وعصاية بتفرقهم » ؟ وتنتهي اللوحةعندهذا،أعتقدأن الناس سيضحكون على هذه الصورة ، وقد ضحكوا فعلاً ، ولكن نتيجةهذا الضحك، ماهي في نفوس الناس ؟.. أن يقتنعوا نهائياً بأنهم شعب تجمعهم الطبلة وتفرقهم العصاية ، وليس اكثر ، بالنتيجة سيحصل هذا الاقتناع . وحتى لو دخـــل المسرح شخص وهو يرفض هذا المثل، بعد أن يراه مرةومرتين وثلاث سوف يقتنع به ولابد ، وسوف يستسلم ، وهل نحن فعلاً شعب تجمعه طبلة وتفرقه عصاية؟؟هل صحيح هذا الكلام؟ ألا توجد ثورات حقيقية في تاريخناالقريب والبعيد ، الآن ألا يوجد نماذج للبطولة؟. ألا يوجد أناس يضحون بكل غال وعزيز في حياتهم من اجل قضاياهم ؟ موجود . بجانب هذهالنماذج الموجودة بجنوب لبنان، ألا يوجد اناس أتوا من حلب ومنمصر ومن تونس ومن أماكن مختلفة من الوطن العربي،جاؤوا لكي يموتوا، حتى يستردوا الأرض؟يوجد.. صحيح أن هناك نماذج سيئة ونماذج سلبية، فما هي الطريقة عندما نقول خير وشر ، لم تعد لتؤدي نفس المعنى ، لا أرى أكثر من هذه المصطلحات ، بأن هذه صورة تؤدي الى نتائج سيئة او نتائج سلبية في نفوس الناس ، وهذه صورة قد تكشف الخطأ ، ولكنها تعطي الأمل في امكان تجاوزه .

أنا من هذه الناحية أردت ان اطرح هذا الموضوع ، لا لأن أنكر على مسرح الشوك ما أداه من خدمة ، فأول ماظهر مسرح الشوك في سورية كان حدثاً كبيراً ضخماً اهتز له الرأي العام في سورية ،لماذا؟ لأنه قالوا انه بمسرح القبـاني يوجد اناس يقفون وينتقدون الدولة والحكومـــة وينتقدون بعض المساوىء الموجودةفيها ، كل الناس باركوا هذه الخطوة ، لأنه لم يكن هناك وفي ذلك الوقت أي انسان يجرؤ ويقول لأي موظف أو أي حاكم، كما يقول المثـل « كحلا الكحل بعينك » فأن يظهر اناس على المسرح ويقولوا للحاكمين انكم انتم مخطئون ، وانكم

مسيئون في بعض تصرفاتكم فهذه خطوة كبيرة الى الامام ، لن يناقش عندئذ مضمون هذا الكلام ، ولكن الفعل نفسه كان خطوة كبيرة الى الامام ، تماماً مثل واحد مهدد بأن يكون مشلولاً نهائيـــاً فتحرك ، ولنفرض أن بجانبه « فاز » جميل ، وله قيمة كبيرة ، وفي هذه الحركة كسر حتى « الفاز » الثمين ، فسوف يضحك ويزغرد أهله بمجرد لانه قام بعملية نتيجتها سلبية ولكن هذه الحركة بالذات تعطي أملاً في الحيـــاة ، ولكن لانسمح لهذا الانسان بعد ان اطمأننا عليه بأنه تحرك وعاش ورجع لتمام قوته ، انه كلما رأى مزهرية او غرض يكسره حتى نضحك له ، وننبسط عليه ، لا ، خلاص ، هو أدى غرضاً ، وأدى دوراً ، كذلك بالنسبة لهذا المسرح في لبنان بالذات ، كما قال الاخ جلال ، هناك ظروف خاصة في لبنان ، هذا المسرح يستطيع ان يخرج اللبناني من جوه الخاص ، جو الربح المادي ، وجو عدم المبالاة بالسياسة ، وجو عدم الاهتمام بكل ما يجري حوله من قضايا عامة ، لايهمه الا الربح والحصول على احسن مستوى ممكن من العيش لنفسه ولعياله ، هذا المسرح يستطيع أن يهز هذا المجتمع ، وان يخرج الفرد اللبناني عن هذه السلبية . ولكن الى أي حد يجب أن يستمر بهذا الطريق ، بهذا الاسلوب . هذا هو السؤال ، مجرد سؤال أطرحه على الاخوان . شكراً .

حنا مينه :

الذين يتكلمون في الاول ، يبدون ملاحظات ، والذين يتكلمون في الأخير محكومون بالرد على بعض هذه الملاحظات ، ولذلك فهم مضطرون لأخذ بعض الوقت ، فأرجو ان يكون الصدر رحيباً ، لن أطيل .

في السنوات الأخيرة فرضت طبيعة الأوضاع ان تكون السياسة بارزة في المسرح وفي الادب وفي الشعر ، وفي كل ألوان وادوات التعبير ، والسياسة هي في أساس كل شيء ، كما ان الواقع أساس في كل ولكن هناك فرقاً بين المسرح السياسي، وبين المسرح الواقعي، فالواقعية تتكلم في السياسة ولكن ليس بالضرورة أن يكون موضوعها

سياسياً ، أما المسرح السياسي فيأخذ موضوعاً سياسياً محدداً ، والواقعية هي في رصد حركة التغير الجارية في المجتمع ، وفهم ما هو في طريقه الى الزوال ، وما هو في طريقه الى الولادة ، لذلك تخرج عن أن تكون حركة تسجيلية للخطة الراهنة ، اي انها تنظر لما يأتي وترصده وتبرزه ايضاً .

وقد قدم المسرح السياسي الذي ظهر في السنوات الاخيرة بعض الاعمال التي تنطوي على رؤية سياسية ، ولرواج هذا المسرح ، وتعبيراً عن المشاعر التي تركتها نكسة حزيران ، بدأت ظاهرات تأخذ المسرح السياسي بشكل تعميمي ، تنتج منه مضار ، حين نفتقد فيه الرؤية السياسية الواضحة .

لا يمين يجيرنا أو يسار
نحت حد السكين نحن سواء

هذا بيت للشاعر نزار قباني فيه هذه التعميمة . فاذا كان اليمين او اليسار لا يجيرنا فمن إذن ؟؟.. الذي تحكمهم انظمة يمنية ويسمعون هذا الشعر ، ماذا يفعلون ؟.. يستسلمون لواقعهم ؟ نحن نقول قد يكون اليسار لايجيرنا في الوقت الحاضر ، ولكنه هو أملنا وسيجيرنا ، قد يكون في التطبيق في بعض الانظمة التقدمية أخطاء ، ولكن ستظل هذه الانظمة التقدمية في حركة التحرر وفي حركة التقدم الاجتماعي هي أملنا ، اذن التعميم الذي يقع في هذه المسألة يحمل الخطر ، وهذا التعميم يأتي احياناً من المسرح الذي لا يعتمد على الرؤية السياسية بل يلتقط الآراء وبعض النكات ، والاشكال الكاريكاتورية لما يقال ويُدردش به في المقاهي ، وبين هذا الذي يقال ، ويدردش به في المقاهي بعض الاشياء التي تُدس لصلحة التخلف والرجعية ولمصلحة كل ما هو ضد التقدم . ان اخذ هذه الاشياء بصورة مطلقة ، واعطاءها بصورة مطلقة ايضاً ، فيه خطأ كما رأينا في بيت الشعر الذي استشهدنا به .

ومن مظاهر هذا التعميم مسألة التخلف . نحن لا ننكر أننا بلدان متخلفة ولكن التخلف أصبح مشجباً نعلق عليه

كل القضايا ، هنا تخلف فعلاً ، ولكن التخلف يصوَّر وكأنه قدر وهنا المصيبة، هناك واقع فيه كثير من السلبيات وكثير من الأشياء السيئة ، ولكن أن يكون هذا الواقع قدراً فهذا أيضاً ضار ومؤذ ، أخلص من هذا إلى الكلام على المسرح السياسي الذي منه مسرح الشوك ومسرح الساعة العاشرة ،ومسرح هذه اللوحات الصغير المجزّأة التي تقوم على النقد وحده، وأنالا أظن أن مسرحية «جحا في القرى الأمامية» كانت من هذا النوع تماماً ، وإن كان في بعض لوحاته يشابه قليلاً أو كثيراً ، هذه المسرحية لا يمكن أن نأخذها إلا في ظروف لبنان بالذات ، لأننا إذا تكلمنا عن السلطة باطلاق فلا نفعل شيئاً .هناك سلطة وطنية قد تكون فيها نواقص ، وقد تكون فيها مساوىء ،ولكنها تبقى متميزة عن السلطة الرجعية التي زوال مساوئها محكوم بزوالها.

الواقع اللبناني الذي قدمته مسرحية «جحا» ينطلق من ظروف الحكم في لبنان ، وهو حكم رجعي لم يتبدل كما تبدلت بعض الانظمة ، إذن المسرحية، ولو كانت تدور احداثها في جنوب لبنان، فهي تتناول الوضع في لبنان ككل ، هي تقول أن هذا الوضع فاسد شديد الفساد ،وهذا الكلام الذي قالته المسرحية يعطي في السلب ايجاباً ، وكان يمكن أن يعطي ايجاباً اكثر ـ وهو المطلوب من المسرح الذي نأمل أن يتطور في اتجاهه المسرح السياسي ـ حين يكون واقعياً كما قال زميلنا الاستاذ جلال خوري يرصد حركة الواقع في تغيره المستمر، في زوال وتلاشي وموت ما هو قديم ، ونمو ما هو جديد وكما قال بعض الزملاء توجد في جنوب لبنان الانتهازية والمفاسد ، وكل شيء ،ويوجد إلى جانبها عناصر تقاوم هذه الانتهازية وتقاوم هذا الفساد ، وتقاوم كل الظروف المبهظة والمسيئة لتقدم المجتمع سواء فيا يتعلق بحركة التحرر أو مايتعلق في الرغبة في التقدم الاجتماعي ،ودليلنا على ذلك الانتخابات الاخيرة التي حدثت في لبنان ، زعيم اقطاعي معروف وكبير جاء مرشح مستقل وسجل أصواتاً كبيرة

في منطقته. هذا يدل أنه هناك امكانيات حتى لتحدي الاقطاعية في مكانها، في بيتها نفسه، ويمكن أو يجب ملاحظة هذه الاشياء، لتكون الصورة الواقعية منطبقة على المفهوم المصوّر للواقعية، المفهوم العامي الصحيح.

وفي الحركة الفدائية أناس لم يقاتلوا جيداً، ولكن هناك أناساً قاتلوا، وفي سكان القرى الامامية أناس نزحوا، ولكن هناك أناساً بقوا وقاتلوا، وفي وقوع الانسان في أيدي العدو، هناك أناس لم يكونوا أبطالاً، ولكن يجب ان يسجل ان هناك أناساً كانوا ابطالاً.

المطلوب من شخصية جحا، وهو الشخصية الذكية التي تعرف كيف تتخلص من المآزق وقد تخلصت من المآزق بكثير من الذكاء والبراعة، ان تظهر هذا الموقف التقدمي، انا لا اعرف كيف يمكن إظهاره لأنني لست كاتباً مسرحياً، او لا يمكن ان يقول كاتب مسرحي لكاتب آخر، كيف يمكن ان يحدث هذا، ولكن نشعر أنه كان يستحسن، كنا نأمل، كنا نريد، نرغب، ان يحدث هذا، لنخرج بأمل، ليس هو الأمل المفروض، بل الأمل النابع من الواقع نفسه، إذن الشطر الأول من المسرحية قدم هذا الفساد المستشري، وتقديم هذا الفساد بحد ذاته هو دعوة لمقاومة هذا الفساد، ولكن كانت تنقصها الناحية الأخرى، وهي رصد ما ينمو ويقاوم ويكافح في حركة التحرر وحركة مقاومة العدو، وحركة مقاومة الفساد الداخلي.

انتقل إلى نقطة أخرى، إلى مسرح الشوك. طبعاً أحيي البادرة والجرأة التي ظهرت مع ظهور مسرح الشوك في نقد اوضاع سيئة وفاسدة في مواقف الناس في علاقاتهم، وأيضاً في التطبيقات للمنجزات التي تجري، ولكن العرض الأخير الذي قدمه مسرح الشوك، قد وقع في تعميم وفي إطلاق يعطي مضاراً شديدة الخطورة كاد يقول، كما قال الشاعر، لا هذا يجبرنا ولا ذاك وان الاسواء قدر وانتهى الأمر.

لابد ان يجبرنا شيء ، إذا كان هذا الشيء غير موجود ، فيجب ان نبحث عنه . اما ان لايجبرنا شيء فهذا معناه ان نستسلم . لقد استشهد الزميل هاني الروماني ، واستشهد الأستاذ فوزي الكيالي ببعض اللوحات ولا داعي لذكرها ، مثلاً مشهد العربة التي كل واحد يديرها منذ عشرين عاماً وهي في مكانها لاتعرف كيف تتحرك . اي اننا لم نتقدم ابداً ، وقد فسر الزميل أسعد فضة ذلك بأننا نحن في دوامة . وفي الحقيقة نحن لسنا في دوامة ، انتقلنا من وقت خروج الفرنسيين إلى الآن انتقالات كبيرة جداً . لايمكن رصد الأشياء في آنيتها ، يجب النظر اليها عن بعد ، فنحن بعد الاستقلال كان وضعنا يختلف عن المرحلة التي جاءت بعد ذلك كان الاقطاع هو الذي يحكم ، الاقطاع بكل حدته ، ثم انتقلنا من الاقطاع الى البورجوازية الصناعية ، وهذه مرحلة متقدمة ، وبعد ذلك انتقلنا الى نوع من الحكم الوطني الديموقراطي ، وهذه مرحلة متقدمة تم انتقلنا الى طريق المنجزات الاشتراكية وهذه مرحلة متقدمة ايضاً ، الموضوع الذي اريد ان اقوله باننا في عملية النقد يجب ان نفهم القوانين التي تؤدي الى التقدم والتغيير لصلحة المستقبل ، هذه الرغبة التي لا اشك انها في نفس المؤلف والمخرج والممثلين جميعاً ، ولكن الرغبة شيء . العمل شيء نحن نحكم هنا على العمل ولا نحكم على الرغبة ، واريد ان اقول ان بعض المشاهد التي قدمت ، فيها إطلاق وتعميم للسلبية تعطي في النتيجة شعوراً بقدرية المساوىء والمفاسد ، ولا تفرق بين ماهو متقدم في الواقع ، وما هو متخلف فيه ، ولا تعطي شعوراً لمصلحة التقدم . وشكراً .

أسعد فضة :

الحقيقة انطلاقاً من النوايا الصادقة التي تنقد المسرح السياسي ، ومنه مسرح الشوك في سبيل تطويره . احب ان اقول شيئاً .

صحيح ان المسرح يجب ان يقدم

علاجاً. هذا بدون شك. ولكن هل يقدم هذا العلاج كما يقدم الطبيب ؟.. العلاج ملك من ؟.. العلاج في المسرح ، من يملك العلاج ؟ هل هو ملك الصيدلي ؟ الطبيب عندما يصف دواء . هناك صيدلي يملك دواء ويقدمه . إنما العلاج في المسرح ملك من ؟. العلاج في المسرح ليس ملك المسرح ، وانما هو ملك الناس ، الناس هي التي تملك العلاج ، هي التي تملك الدواء ولذلك سأعود واستشهد بالفقرات التي قيلت .

ــ فقرة السيارة على سبيل المثال ، صحيح هي تسير ، لكنها تتدهور على الطريق مرات ومرات ومرات ، وعندما نقول لقائدي هذه السيارة ، إن هذه السيارة سوف تتدهور ايضاً وايضاً عندما يكون هناك تضارب في الرأي ، يجب ان توحدوا آراءكم ولا يمكن بحال من الأحوال ان يقود السيارة سبعة اشخاص او عشرة أشخاص ، الدواء ملك من ؟ ملك الناس ، عندما نقول للناس الذين لا يملكون رأي ، نحن لم نعمم . قلنا من هؤلاء الناس؟. الناس الذين تجمعهم طبلة، وتفرقهم عصاية . اي فئة من الناس ليس لها رأي ، ويجب دعوتها كي يكون لها رأي .

أيضاً الدواء هنا ملك من . ملك هؤلاء الناس . هم الذين سوف يقررون اذا كان في المستقبل سيكون لهم دور أم لا ، لذلك اعود لأقول بأن الدواء ليس ملك المسرح . الدواء هو ملك الناس . ولا يمكن للمسرح ان يصف « روشتات » كالطبيب . شكراً .

جميل عواد :

تفضل السيد الوزير بطرح اسئلة، هل كانت المسرحية تمثل الحياة الواقعية في جنوب لبنان بشكل واقعي وامين ، ولماذا لم نشاهد شيئاً عن العمل الفدائي مثلا ؟ وهذا ما كنت أريد أن أتحدث حوله .

باعتقادي ان المسرح الواقعي مسؤول عن تصوير الظواهر والحركات والنماذج والافكار ، خاصة ونحن نعاني من الدوامة

الانهزامية الاستسلامية التي تحاول حرماننا وحرمان المقاومة من دورها وحقها ، هذا الى جانب ان هناك الكثير من الناس لها ادوار ايجابية ، كان في المسرحية باعتقادي إلحاح على السلبيـة كما تفضل الكثير من السادة الزملاء ، وأنا آخذ على المسرحيـة أنها لم تقدم عن الفدائيين اية صورة واضحة إلا السلبيات ، واحب أن أقول أن الفدائيين ليسوا بديلاً للسلطة اللبنانية او أي سلطة ، هم لايتناوبون استعمال المواطن معها كما ظهر في المسرحية ، بل هم باعتقادي وبايماني ، الامل والتحريض على التغيير والاستيقاظ ، أي التنوير ، وهم باعتقادي ، أصحاب الأولوية بالمعالجة في المسرح السياسي أو الواقعي ، كأول ظاهرة فكر أو ممارسة قادرة على تغيير السلبيات . وهم بحاجة اليكم ولدوركم . قد تكون هـــذه المدارس المسرحية ضرورية ومهمة ، لكن المطلوب منها ان تعالج مواضيعهـــا بدقة واهتمام وانصاف اكبر وشكراً .

سعد الله ونوس :

بدأنا الحديث عن المسرح السياسي ، بنقطة اساسية ، اننا انتقدنا مسرحية الاخ جلال خوري ، جحا في القرى الأمامية ، بأنها مسرحية فوتوغرافية ، واستبعـدنا ان يكون المسرح هو مجـــرد تصوير فوتوغرافي للواقع ، ولكن للأسف ، مع توالي المناقشات ، كلام الاستاذ فوزي الكيالي ، وكلام الكثير من الاخوان ، رجعنا وكأننا نطلب من المسرحية ان تكون تصويراً فوتوغرافياً للواقـع ، في جنوب لبنان يوجد اناس إيجابيون ، إذاً يجب ان نضع هؤلاء الناس الايجابيين في المسرحية الحقيقة . ان الايجابية والسلبية بالنسبة لي في المسرح ، هي موضوع معقد ، وصعب ، ومتشابه ، اي اننـا يمكن ان نشبه المسرح بعلاقتـــه مع مجموعة من المتفرجين ، بنوع من الكيمياء ، تضـع عنصري أوكسجين مع الهيدروجين ينتج في النهاية الماء ، المهم بالنسبة لنا في الحكم على الايجابية والسلبية هو ان تكون المعايير مضبوطة ، وان نتصور بمقـدار ما تسمح لنا إمكانياتنا الفنية والفكرية ان النتيجة التي نريد ان نصل اليها سوف نصل

اليها ، أي لابد ان يكون هنالك تصوراً فكرياً واضحاً يصل بنا بالنتيجة الى غاية محددة ، او الى الهدف او الى الوظيفة التي يتحدث عنها الاخوان بالنسبة للمسرح . طبعاً المسرح لا يمكن ان يقدم « برشامات »، المسرح لا يستطيع ان يغير الاوضاع، ولكن المهم جداً ان يطرح المسرح المشاكل الموجودة في هذا المجتمع بشكل صحيح ، وبصورة يمكن ان تفتح امكانية التغيير امام المتفرج . هذه هي الايجابية في المسرح ، وعكس ذلك هو السلبية . ليست الايجابية ان نضع شخصية إيجابية في المسرح مثلا ، وتقدم نفسها في المسرحية ، وتقدم صورة عن الناس الايجابيين ، فتكون المسرحية ايجابية . لا ، لأن هذا الرجل الايجابي قد ينهزم في النهاية ، وقد يموت ، وتظل المسرحية مع هذا ايجابية . المهم هو حصيلة التفاعل بين الخشبة والصالة . ما هي حصيلة هذا التفاعل ، هذا هو المهم. هنا اضرب مثلاً صغيراً من مسرح الشوك. عندما يكون هنالك تصور مضبوط او صحيح للأوضاع السائدة في مجتمع معين ، لا بد إلا ان يصل الى صورة مسرحية صحيحة ومتماسكة ايضاً.

هناك فقرة عن شركة استيراد وتصدير مؤممة في سورية إسمها «سيمكس». طبعاً هناك الكثير من الأزمات والمشاكل حول هذه الشركة ، من حيث التمويل ، من حيث تهيئة المواد الأولية ، واستيرادها ، وتوزيعها تطرح المشكلة . وبنهاية الفقرة مثلا يسأل ممثل : أخي هذه الشركة مؤممة ام لا ؟ فيجيبه نعم مؤممة ، فيجاوبه الممثل : إذن يجب إعادة تأميمها . لوحة من هذا النوع مثلاً ، وهناك لوحات كثيرة في البرنامج الاول والثاني وحتى الثالث ، تكشف عن تصور واضح وصحيح للعلاقات والمشاكل الموجودة في مجتمع معين . هذا التصور هو في رأيي الشيء الايجابي ، وهو الذي يحكم على ايجابية عمل ما ، لانه بالنهاية سيصل بنا الى التفاعل الذي نريد ان نصل اليه . واريد ان اذكر الأخ ممدوح عدوان بالنسبة للمماوك جابر ان جابراً يُقطع رأسه في نهاية المسرحية . شكراً .

* * *

بهاء طاهر :

في الحقيقة انا اريد ان اقول كلمة قصيرة ، او تعليق جزئي بسيط على الحديث الذي اثير حول التزام الموضوعية في المسرح السياسي . واحب ان اقول انني اعتقد انه بكل انواعه له هدف واحد ومنطلقات متعددة . هذا الهدف كما قال عنه الاستاذ جلال خوري مثلا هو المتعة والمعرفة ، او المتعة عن طريق المعرفة او ماشئنا من مسميات . ويبقى بعد ذلك اننا نحاسب كل اتجاه او كل منحى مسرحي على مدى نجاحه في تحقيق هذا الهدف الذي التزم به ، وهو هدف المتعة وهدف المعرفة . الى اي حد نجح في ان يحقق هذا الهدف المزدوج والمترابط مع بعض في كيان واحد . اقول اننا حينما نتحدث عن مسرحية مثل مسرحية جحا ، فقد لانؤاخذ الكاتب المسرحي لأنه لم يظهر الجوانب الايجابية في الصراع الدائر في جنوب لبنان او غير ذلك من الامور ، ولكننا قد نؤاخذه لأنه بشكل ما ، ربما باقتراح آخر غير هذا الاقتراح ، لم يصور لنا بالفعالية الكافية لماذا ان هذا النموذج السلبي ـ نموذج جحا ـ هو نموذج ناقص ، وليس هو النموذج الذي يجب ان نتعاطف معه كما تفضل زميل آخر بالاشارة .

أنا لا اعترض على المنهج الذي صيغت به مسرحية جحا ، ولا على الصياغة الفنية لها ، ولكنني اقول ان في هذه الصياغة نقصاً ما ، او عيباً ما ، هو الذي ادى الى ان تظهر هذه الملاحظات التي قيلت .

ولكن اذا كنا نقول ان المسرح مشروع في كل صوره واشكاله بشرط ان ينجح في تحقيق الهدف الذي يرمي اليه ، إلا ان هذه الملاحظة لها استثناء فيما اتصور ، هذا الاستثناء هو مايتعلق بالمسرح السياسي المباشر الذي نجد له مثالاً في هذا العرض ، في مسرح الشوك ، وقد قيل الكثير من الكلمات عن مسرح الشوك . واريد ان اقول كلمة قصيرة جداً .

اتيح لي ان اشهد تجربة مسرح الشوك في المهرجان الاول ، وقد تحمست

لها وأبديت بعض الملاحظات التي لم تكن خافية على الاستاذ اسعد فضة حينا تحدث عما إذا كان هذا المسرح للتنفيس ام للتوجيه . ولا اريد ان ادخل الآن في جدال حول هذا ، فأنا اثق بحسن النية المتوفر ، وهو انه مسرح للتوجيه ، إنما اريد ان ابدي ملاحظة فنية ، هي ان هذا المسرح لم تكن له في تقديري كل الفعالية المطلوبة ، أي حينا اقول الآن ان مسرح الشوك في عامه الرابع لم يتطور ، او هو ناجح بمثل ما كان ناجحاً حتى في العام الاول ، فلا اظن انني امدح بذلك هذا المسرح ، وإنما بالعكس ، لانه كان المفروض ان يتطور عما بدأ به ، وان يصل الى صيغ واشكال افضل لتقديم هذا النقد الاجتماعي المباشر الذي يهدف إليه المسرح الذي يشبه مسرح الشوك. المسرح السياسي المباشر يجب ، استثناء عن كل المسرحيات الاخرى ، ان يكون مسرحاً اشبه بالمقال السياسي المتوافرة كل عناصر الموضوع فيه بصورة فنية ، لاننا لا نحاسبه على انه عمل خالد فنياً ، وانما نحاسبه على انه عمل فعّال سياسياً في الشكل الفني الذي اختاره . بمعنى انه اذا اخترنا المثالين الذين ذُكرا ، مثال اسكتش العصابة والدربكة ، ومثال اسكتش السيارة ، انا اعتقد ان مصدر اللبس الرئيسي فيما يتعلق بهذين المشهدين هو اللجوء الى الكتابة المسرحية ، لا اقول الرمزية ، ولكن اقول الكتابة المسرحية ، لان اللجوء الى مثل هذه الكتابة لا يؤدي الى ايضاح الفكرة او الافكار الكاملة فيما يتعلق بهذا الموضوع . بمعنى هل كانت بالفعل الاساليب المختلفة التي قيلت ، التي حُوّلت للخروج عن هذا الخلط الذي يؤدي الى ان يقود سبعة او ثمانية السيارة هي مجرد الاجتماع والتمتمة او الهمهمة دون أي منهج آخر ؟ . . بالقطع ، كانت هناك بالفعل مناهج اخرى لتجاوز هذا الموقف ، غير الاجتماعات التي لا فعالية لها ، وهذه المناهج التي حاولها الناس كثيرة ومتوفرة وبها أوجه قصور .

كنت اتصور ان ينجح مسرح الشوك

في إبراز اوجه القصور هذه ، ولكنه لم يستطع هذا لانه جاً في هاتين اللوحتين ، وفي غيرهما ، الى هذا المنهج،الكتابة التي هي بضرورتها قاصرة عن ان تحقق هدف المسرح السياسي المباشر كما اتصور .
وشكراً .

عبد العزيز سريع :

أريد ان اختصر لأن الوقت طال . ما شاهدته البارحة في جحا ، وقبله في الشوك ،له في وجهة نظري ايجابياته . لا اعرف ، ربما لأنني أراه لاول مرة،ولأن هذه التجربة لم نمر بها في الكويت ،لكن على اية حال، هو يشير بجدة الى السلبيات وينبه لها . لكن من الناحية الفنية يفتقد الكثير ، برأيي انـــه لا يتعدى المقالة السياسية الجيدة ، التي تنتشر في الصحف الليبرالية واشباهها كثيرة في بيروت وعندنا في الكويت . بل لا يتعدى الصور الكاريكاتورية التي ينشرها « بيير صادق » او غيره . هذه وجهه نظري . من الناحية الفنية يوجد نقص في البناء الدرامي ، والشخصيات لا تنمو ولا تتصاعد ، بل هي هي منذ اول ظهورها وحتى تنتهي هي هي لا تتغير ، ولكن لايفوتني بهذه المناسبة ان اشيد بالممثل الذي قام بدور جحا في مسرحية البارحة ، فقد امتعنا وكان جيداً جداً ، وشكراً .

فوزي الكيالي :

أنا اريد ان اقول انني عجزت عن طرح الموضوع بالشكل الذي كنت اتمنى ، ودارت المناقشة وكأنني رجوت الأخوة ان يتعاونوا في نقد وفي تقييم اعمال «مسرح الشوك»أو «جحا في القرى الأمامية» .

لم اكن اقصد هـذا إطلاقاً ، ولكن الحديث تحول الى نقص في التأليف او في الاخراج او في الاداء ، وانا كنت اريد ان ابحث هذه المدرسة ،اوهذه المدارس، او هـــذا الاسلوب المتبع في كل من العملين ، هل هو ما نريد ؟ هل هو ما نقصد ؟ هل هو ما نحتاج اليه في هـــذه المرحلة ؟ ام لا ؟.. لقد قيل كلام كثير حول الموضوع ، ولكن ما قيل لا يمس الموضوع الذي ذكرت مساً مباشراً ،

ولا يعالجه بشكل كاف . ما كنت اريد ان أقوله هو ان اي عمل من الاعمال الفنية او الثقافية التي تقدم لشعبنا قيمتها في نظري بمقدار ما تستطيع أن توصلنا او ان تقربنا من الهدف الذي هو هدف امتنا جميعها في الوقت الحاضر، ان تتغلب على الاخطار التي تهددنا من قبل اسرائيل ومن قبل الامبريالية وان تتغلب على مظاهر التخلف في مجتمعنا ، في مختلف النواحي الاقتصادية والاجتماعية وغيرها .

ولذلك لا يمكن ان يكون هنالك عمل ، ولا يحاكم من خلال هذه الزاوية بالذات. بعد ان نتخلص من الأخطار المباشرة التي تهددنا ، بعد ان نصل الى مرحلة مناسبة بالنسبة الى الأمم المتقدمة في سلم الحضارة ، يمكن ان نبحث عن الفن وعن المتعة الخالصة والخ . الفن للفن أو للمتعة الخالصة يمكن ، ولكن هنا لا بد من محاكمة أي عمل من خلال الاثر الذي يتركه في نفوس الناس . لنترك التعابير الفنية والمدارس التي سادت في الغرب او في الشرق ، ولنأت الى المواطن الذي يدخل الصالة . ماذا يأخذ معه بعد أن يخرج من هذه الصالة ؟ مزيداً من الأمل ؟.. مزيداً من القوة ؟ أم امل اقل ، وقوة أضعف ؟ . . هذا هو السؤال ، وبدون الاجابة على هذا السؤال لا نستطيع ان نقيّم الاعمال الفنية ، والاعمال الثقافية ، وأي كلمة تقال تقييماً سليمة .

أنا سألت هذا السؤال منذ البدء . البارحة كانت الصالة ليست ممتلئة فقط ، وانما متخومة بالمتفرجين ، وكان الجمهور متجاوباً الى ابعد حدود التجاوب . وكان يصفق ، وكان يستمتع وكان يضحك ، وربما لو استمر عرض هذه التمثيلية في دمشق لبقيت الحال على ما شاهدناه البارحة ، ربما شهر وشهرين وثلاثة . فهل هذا مقياس ؟.. هل هذا كاف ؟ وانا لم اطرح هذا السؤال عن هذين العملين بالذات الا لأنني اقدرهما واقدر النوايا الطيبة السليمة المخلصة التي دفعت من شارك في صنع هذين العملين الى هذا العمل . ومن هنا ، ومن نقطة التلاقي ،

ومن نقطة الهدف المشترك طرحت السؤال عن هذين العملين. لو كان العمل من نوع آخر، ربما ما كان يستحق في نظري ان ارجو الاخوة أعضاء اللجنة الفكرية ان يغيروا جدول الاعمال وان يبحثوا في هذا الموضوع بالذات. شكراً.

رشاد رشدي

اسمحوا لي ان أبدي رأيي في هذا الموضوع في اقل من خمس دقائق. دون شك ان المسرح منذ الاغريق وحتى الآن كان كما قال بعض الزملاء مسرحاً سياسياً من الدرجة الاولى. ولاشك ايضاً ان المسرح الاغريقي حتى في التراجيديا الاغريقية كان ينتهي دائماً بأمل الانسان في مستقبل أفضل ؛ وقدرته على قهر الظروف حتى ولو كانت هذه الظروف كما كان يصورها المسرح الاغريقي القدر نفسه.

هذه مسيرة المسرح منذ «سوفوكليس» الى الآن، سواء كان مسرحاً سياسياً أو غير سياسي، وانا اتفق مع الاستاذ سعد الله ونوس بأن تسمية المسرح السياسي عندنا في السنوات الاخيرة أوجدت التباساً كثيراً.

هناك بعض العموميات بالنسبة للمسرح عامة، ولهذا النوع من المسرح خاصة، ألخصها فيما يلي:

النماذج الايجابية والنماذج السلبية يجب أن تتوفر في أي عمل مسرحي، ولكن بقدر معين كما أشار الأخ سعد الله ونوس، بشكل يتناسب مع الواقع - بشكل يسمح بأن يتناسب بمعايير معينة وليس بمعايير مزيفة، لأننا لو أظهرنا الجانب الايجابي أو الجوانب الايجابية بقدر أكثر مما يسمح به الواقع لزيفنا الواقع وضحكنا على عقول الناس.

ثانياً - التعرية من أهم وظائف المسرح، تعرية المجتمع، ولكن ليست بقصد التسلية بل بقصد شحن المتفرج، ودون شك أن أي عمل فني مسرحياً أو غير مسرحي، المقصود فيه أساساً اثارة احساس معين عند المشاهد أو المستمع أو المتلقي من أي نوع. فمن هنا يجب الحكم على أي عمل فني، ماهو هذا الاحساس الذي أراد المؤلف أن يثيره؟ وكيف استطاع أن يثيره؟ أو كيف فشل في اثارته؟

فليس القصد من التعرية - والتعرية

واجبة في المسرح تماماً ودائماً ، ليس القصد من التعرية التنفيس أو التسلية ، بل شحن المتفرج لكي يدرك نفسه ويدرك مجتمعه ، لكي يغضب ربما كما كان يريد « برشت » ، أو لكي يأمل كما كانت مسيرة المسرح دائماً منذ أيام شكسبير وقبل شكسبير .

هناك أيضاً فرق اعتقد أنه ليس واضحاً عند نقادنا جميعاً أو عند المشتغلين بالمسرح عامة وهو فرق بين ما نسميه الصورة ، وبين ما نسميه الرؤيا ، قد نصور شيئاً ما ، ولكن الصورة وحدها لا تكفي ، يجب أن تكشف الصورة عن الرؤيا ، رؤيا الكاتب ، رؤيا الفنان ، والصورة وحدها لا تؤدي شيئاً ، ولا يستطيع أن تكون عملاً فنياً ، بل يجب أن نكشف عن رؤيا أوسع ، ولكن في حدود زمنية ومكانية محددة ، ولكن في النهاية ، رؤيا تشمل الانسان كفرد وكمجتمع ومستقبل الانسان كفرد وكمجتمع .

ونقطة أخرى ، الكشف عن الواقع او تعرية المجتمع ، او تعرية الواقع في حد ذاتها لاتكفي اطلاقاً في الواقع ، لانه يجب دائماًان نكشف عما وراء الواقع . وما وراء الواقع هو الحقيقة ، الحقيقة التي يستطيع الفنان فقط أن يدركها في محيط الحياة بحيث يجمع من اشلاء الحياة ما نسميه جسد الحياة كلها ، ويقدمه للناس ، والحقيقة التي يستطيع العالم أن يدركها مجزأة لا كما يدركها الفنان مجمعة موحدة كوحدة تدعو الانسان الى كثير من الأمل ، الى مزيد من الرجاء ، الى مزيد من الرغبة في الحياة الافضل .

بالنسبة لجما ، وبالنسبة لمسرح الشوك ، لن اقول غير كلمة « عيب » . عندما رأيت الرواية كنت أتألم ، كنت أتعاطف وأتألم ، وكنت أتألم اكثر عندما تضحك الناس من حولي وربما كان هذا عيب الناس . لا أقصد انني بعيد عن هذا العيب ، ولكن أقصد انه ربما قد أفسدنا ذوق الناس ، والجماهير عادة ليس لها ذوق ، وانما هذا الذوق يربى لأن الذوق ليس مكتسباً ، ربما أفسدنا أذواق الجماهير بالكوميديات والمسرحيات الهزلية ، والافلام الهزلية التافهة التي يرونها ، وما اسهل على جماهيرنا العربية من ان « تزغزغها »

لتضحك ، لأي حركة في المسرح ، مهما كانت تافهة ، تضحك الناس .

ولكن ليس هذا عيب المسرحية . أنا كنت أتألم عندما كنت أرى الناس تضحك ، إنما عندما رأيت جحا ، كنت أضحك وأضحك وأضحك ، والمسألة اذاً مسألة تنفيس لا اكثر . واعتقد ان السبب هنا ليس سبباً فكرياً بقدر ما هو سبب فني ، لأن في البراويظ هناك الصفة الرئيسية المتوفرة للعمل الدرامي وهي ما نسميه « التوتر الدرامي » ، أما في جحا، فأعتقد انها تفتقر الى الكثير من التوتر الدرامي ولذلك جاءت كمجموعة من « النكات » اللطيفة التي لابد أن أضحك لها ومعها. وشكراً جزيلاً على هذه الندوة .

هناك اقتراح تقدم من بعض الاخوة المشتركين في الندوة ، بألا تعقد ندوة بعد ظهر اليوم ، وأن تستمر الندوة غداً صباحاً حتى لو تطلب الأمر يوماً آخر لاستمرار الندوة .

جلسة الأربعاء ٣١ / ٥ / ١٩٧٢ صباحًا

«المسرح الرسمي والمسرح الخاص»

خلاصة ندوة يوم الأربعاء ٣١ / ٥ / ١٩٧٢

- كانت اشراف الدولة على حقل المسرح يعني بالدرجة الأولى دخول الفكر العلمي حقل المسرح

د. علي الراعي

- ان تحقيق الانجازات التي نريدها في المسرح يقتضي بالضرورة أن يتصاعد دور الدولة في المسرح ، ليس بالنشر ولا بتجميد المبادرات الخاصة ولكن بطرح منهج أو اطار عام للنشاط المسرحي .

راجي عناية

رشاد رشدي :

موضوع الندوة التي كان المفروض أن يناقش بالأمس ، وهو الدولة والمسرح ، يشتمل على الفقرات التالية :

— المؤسسات المسرحية الرسمية ، كيفية تكوينها وطبيعة الدور الذي تقوم به ، هل ساهمت بتطوير الحركة المسرحية أم أعاقت نموها ؟. هل تطورت أم بقيت جامدة ، أو تراجعت ولماذا ؟.. هذا هو الشطر الأول من الموضوع . والشطر الثاني : المسرح الخاص . أرجو أيضاً ان نستطيع ان نغطي الشطرين هذا الصباح .

علي الراعي :

من السهل ان نجد عيوباً كثيرة لجهد الدولة في حقل المسرح ، وبما ان جهد الدولة قد كان على أكبر احجامه في مصر العربية فإنني — بعد إذنكم — سأقصر الكلام عن جهد الدولة في مصر . اقول من السهل علينا جميعاً ان نجد عيوباً كثيرة في جهد الدولة في حقل المسرح في مصر . وفي الواقع ان هذه العيوب قد ضخم فيها ، وجرى حولها صراخ وتهليل كثير ، مما يحمل المرء في بعض الأحيان على الظن بأن ثمة أناساً يضيقون بأن تكون الدولة موجودة في حقل المسرح . ومن تجربتي الشخصية طوال عشرات السنين في مؤسسة المسرح ، أعلم تماماً ان هناك من يضيقون بأن توجد الدولة في حقل المسرح. وأنا سأعتبر سلفاً بكل العيوب التي يمكن ان تسند إلى جهد الدولة في حقل المسرح، ولكنني أزمع في هذه الكلمة ان اتحدث عن الكثير من الايجابيات التي تمت في حوالي خمس عشرة سنة من اشتراك الدولة أو قبضة الدولة على المسرح ، وأضعها أمامكم جميعاً ، لنتبين إلى اي مدى كان جهد الدولة في المسرح مفيداً وانشائياً ومنجزاً . أعني بالدولة طبعاً وزارة الثقافة ، ومن ورائها ، او منبثقاً عنها ، المؤسسات المختلفة ، سواء كانت المؤسسات الثقافية التابعة للدولة ، او مساندة المثقفين او مساندة الرأي العام المثقف لجهد الدولة .

كان اشراف الدولة على حقل المسرح يعني بالدرجة الاولى دخول الفكر العلمي حقل المسرح ، متمثلاً في التخطيط

والنظر في التراث واستشراف المستقبل بدلاً من النظرة الآنية طبعاً كان لهذه جميعاً عيوب كثيرة، ولكن هذه العيوب لا تعني ان محاولات قد تمت بالفعل للتخطيط لحركة مسرحية، للنظر في أمر خدمة هذه الحركة المسرحية ثقافياً من سبل عدة سأفصلها الآن. فرغم ما شاب التخطيط من قصور احياناً ومن انتكاس، ومن ارتداد في بعض الأحيان، هذا كله لا يعني ان التخطيط لم يتم، وانه بفضل هذا الانجاز المتواضع قد انتقل الفكر المسرحي من مرحلة العشوائية والمرحلة الآنية، ومرحلة الجلسات الخاصة، ومرحلة المصالح الخاصة، الى شيء من النظر الموضوعي الجاد في أمر المسرح. وقد كان لهذا كله نتيجة واضحة، وهي ان المسرح اصبح شيئاً هاماً في بلادنا، شيئاً ينظر اليه نظرة احترام، بل ويحمّل احياناً بفضل هذه النظرة الاحترامية فوق ما يطيق.

إذن كسبنا مبدأ هو إمكان النظر الى المسرح على انه نشاط ثقافي هام، وعلى انه نشاط يمكن معاملته معاملة موضوعية، وانه يخضع للارقام والحسابات والميزانيات والمبادىء السياسية والثقافية والفكرية، بدلاً من مجرد الخضوع لرغبات مدير فرقة، او اهواء ممثلة، او نظر جماعة معينة من الناس.

النتيجة المباشرة لمثل هذا التخطيط، على ما انتابه من عيوب احياناً، هو توسيع رقعة المسرح فنياً ومادياً.

نبدأ بتوسيع الرقعة من الناحية الفنية. بفضل جهد الدولة في حقل المسرح امكن إدخال فنون جديدة او تطوير بعض ما هو قائم منها. من الفنون الجديدة الواضحة التي أدخلت بفضل جهد الدولة وعنايتها وبذلها المجهود سنة وراء سنة «الرقص الشعبي» وما حدث فيه وبفضله من ثورة في وجدان الناس.

الرقص الشعبي قبل جهد الدولة لم يكن شيئاً مذكوراً، لم يكن شيئاً محترماً

على كل حال، الى ان مدت الدولة يدها على هذا الفن المحتقر المهان، واستقدمت له الخبراء، ووضعت له الاسس العلمية ، والنتيجة هو ماتشاهدونه الآن في دمشق مثلا من وجود الفرقة القومية للفنون الشعبية التي استطاعت بجوار فرقة رضا ان تنشر فناً شعبياً راقصاً ليس في البلاد العربية وحدها ولكن في طول آسيا وعرض اوربا .

وبفضل هذه النظرة العلمية للرقص الشعبي مثلا لم يعد يستنكر المرء ان يجد ابنته او قريبته او جارته تعمل راقصة في الفنون الشعبية . في السابق قبل اقل من ١٥ سنة كانت الراقصة معناها شيء معروف في الضمير، ولكن الآن الراقصة هي فنانة ، هي انسان محترم ، وهي تؤدي فناً معيناً تؤجر عنه، وتتمسك به ، وينظر الجميع لها نظرة احترام .

نقول مثل هذا الكلام عن الباليه ، الذي لم يكن ايضاً معروفاً قبل ان تدخل الدولة بثقلها في ميدان المسرح او ميدان الفنون . وبفضل جهد الدولة المتصل امكن لنا ان يكون هناك فرقة للباليه المصرية تقدم هي الاخرى عروضها وتلقى نجاحاً واضحاً . ومن امثلة الفنون التي كانت موجودة ثم تدهورت فن السيرك ، فنون السيرك الاهلية كانت قد تمزقت واصبحت موضع تندر الناس احياناً ، واصبحت تشكو من الفقر ومن قلة المعدات الخ .

الدولة جمعت العناصر الصالحة من فناني السيرك . لم يكن يومها يقال فنان السيرك ، فنان السيرك هي كلمة جاءت حصيلة خمسة عشر سنة من التطوير . كانوا يقولون عن فنان السيرك « البهلوان » ، ولكننا الآن وفي هذا الوقت نقول فنان السيرك ، ولاعب السيرك يقول انا فنان ويعتبر نفسه فناناً ، والمجتمع يعتبره فناناً . فالدولة جمعت فناني السيرك الذين تدهورت احوالهم، ودربتهم سنوات متصلة ، وجعلت لهم داراً ، واستقدمت لهم الخبراء ايضاً ، وارسلت البعوث ثم اصبح لنا الآن ما يسمى بالسيرك القومي واصبح السيرك القومي جزءاً لا يتجزأ من الحركة المسرحية ، من حركة الفنون

المسرحية الموسعة التي اتسعت بحيث لم تعد قاصرة على الدراما بالكلمة ، انما دخل فيها ، كما حاولت ان ابين ، الفنون الادائية المختلفة ، التي تعتلي خشبة المسرح .

كذلك حدث جهد واضح ومشابه في حقل الدمى الذي كان قد تدهور ، ويعرف في مصر باسم « الاراكوز » . تدهور فن لعب الدمى ، واصبح في شر حال ، الى ان تدخلت الدولة وكوّنت فرقة لمسرح العرائس . واستقدمت الخبراء ، وكانت من أوائل الدول التي بنت مسرحاً خاصاً بفن العرائس ، واستطاعت فرقة العرائس المصرية ان تشترك في المؤتمرات الدولية والمهرجانات وان تكسب الجوائز في بعض الاحيان .

فهنا قد تم توسيع رقعة المسرح كما قلت ، بحيث لم يعد يقتصر على الدراما بالكلمة إنما اصبح الفنون المسرحية المختلفة . وكان معنى هذا ان اتسعت رقعة المشاهدين رقعة المتعاملين مع المسرح لانه ليس كل الناس من يستطيع ان يتابع مسرحية بالكلمة وانما هناك كثيرون يستطيعون متابعة عرض راقص ، او يتابعون استعراضات بها مهارات بدنية كما يوجد في السيرك . فبفضل الالوان المتعددة التي ادخلت الى الرقعة المسرحية زاد كمّ المشاهدين وارتفعت بالتالي قدرتهم على الاستيعاب بحيث لم تعد الفنون المسرحية بمعزل الواحد منها عن الآخر ، وانما اصبحت تصب في بعضها البعض ، واصبح لدينا بعد قليل حركة عروض مسرحية نشطة .

مما جاء على يد الدولة ايضاً استقبال الفرق العالمية على نطاق واسع . وهذه الفرق ليست مجرد فرق تزور ، وتقدم العروض ثم ينتهي امرها ، بل جاءت لترقى بفن المسرح ، بفضل هذه الزيارات ، امكن استحداث الكثير . فرقة المسرح الأسود مثلا التي تعرض في دمشق زارتنا منذ سنوات في القاهرة ، وكانت النتيجة المباشرة ان تأثرت بها العروض المسرحية ، تأثر بها مسرح العرائس عندنا ، وتأثرت

بها بعض العروض المسرحية في القطاع العام والقطاع الخاص .

فهذه الفرق كانت فرقاً رائدة ، تلقي ببذور طيبة في ارض خصبة، وكانت النتيجة ان كل فرقة مسرحية على مستوى جيد تأتي لتزور القاهرة قد كانت بمثابة بعثة داخلية للفنانين والمشاهدين والمسؤولين عن المسرح على حد سواء .

هذا كله ادخل الى الحقل الفني كما قلت مؤثرات فنية وثقافية كثيرة ، أهمها هي احترام الفنان المسرحي لنفسه ولفنه، واحترام الدولة له ، واحترام الناس لهذا الفن الذي افردت له الميزانيات واستقطبت له عقولاً كثيرة ، وجعلت شغلها الشاغل ان يتم على مستوى راق فعلاً .

جاور هذا ايضاً ايفاد الفرق المحلية إلى الخارج في زيارات ، بالذات ، الفرقة القومية للفنون الشعبية ، وفرقة رضا . فرقة رضا مثلا جابت الطريق كله من القاهرة حتى آخر آسيا، والفرقة القومية للفنون الشعبية قطعت معظم أوربا ، في هـذه الرحلات كان يتم التعريف بفن البلاد العربية ، وفي مصر خاصة ، وكانت هذه الزيارات فرصة كي يتعرف الفنان المؤدي على بيئات ثقافية راقية ومتقدمة ، وبالتالي كانت هـذه الزيارات بمثابة بعثات تدريبية . وبالفعل تمخضت عن بعضها بعثات تدريبية ، كما حدث في حقل فنون السيرك وفي حقل العرائس وفي حقل الرقص الشعبي ، فقد كانت العناصر الواعدة في هذه الفرق تمنح فرصاً لمزيد من التدريب والدراسة .

ثم ايضاً على يد الدولة التوسع في إرسال البعوث ، ليس فقط إلى أماكنها التقليدية ، ايطاليا وفرنسا وانكلترا وأمريكا ، وإنما الى سائر الدول التي لنا بها علاقات ثقافية ، مثل الاتحاد السوفييتي وبلغاريا ورومانيا .

فلدينا فنان درس فن العرائس لمدة أربعة سنوات في رومانيا ، وأظن أنه حصل على إجازة دراسية من هناك .

مفهوم المسرح بالتالي اتسع ، بمعنى اننا تقليدياً وبحكم صلاتنا القوية بالغرب

كنا نظن ان المسرح موجود في الغرب فقط ، وكانت ابصارنا مشدودة الى الغرب ، فنفكر بايطاليا وفرانسا ونفكر في امريكا ، ولم يكن لدى البعض منا قدرة على الظن بأن هناك مسرحاً في الاتحاد السوفيتي ، وان هناك فرق عرائس متقدمة في رومانيا ، وان بلغاريا مثلاً تملك فرقاً للرقص الشعبي تستطيع ان تقدم عروضاً ممتعة . فاتسعت الآفاق ، انفتحت النوافذ على آفاق جديدة ، واتسعت بالتالي فكرة المسرح ومفهوم المسرح .

هناك انتشار تم في هذا الحقل ، انما تم داخليــاً ، وهو الانتشار الى الاقاليم والريف ايضاً . قبل قيام جهد الدولة في حقل المسرح ، كان المعول كله على القاهرة بوصفها عاصمة الفنون ، ولكنها كانت عاصمة في بلد لا تتجاوز فيه الفنون مساحة محدودة ، وكنا نتفكه ابامها ونقول إن الفنون المسرحية تعرض في ثلاث شوارع فقط من شوارع القاهرة ، وان باقي الجمهورية بالطبع ، وباقي القاهرة لا تحظى من هذه الفنون بنصيب .

حاولنا ان نصحح هذا الوضع بالانتشار في الأقاليم . وبفضل قصور الثقافة ، ومراكز الثقافة المختلفة أمكن إنشاء فرق مسرحية تخدم البيئة ، تنبعث منها ، بدلاً من ان تكون الاقاليم مجرد مستقبل قليل الشأن لفنون القاهرة . في السابق كانت الأقاليم تعامل إما على انها مكان للتجارب المسرحية ، بمعنى تجارب التسويق المسرحي ، او كانت تعامل على انها مكان سهل للحصول على الأموال بعروض فنية غير ذات قيمة . هذه النظرة قد تعدلت ، واصبح بامكان فرقة كفرقة البحيرة للفنون الشعبية أن تنافس بعض فرق القاهرة للرقص الشعبي .

أصبح في بعض الأحيان بامــكان عرض مسرحي في الاسكندرية أن يخرج لسانه لعرض مسرحي في القاهرة ويقول أنا متفوق عليك . وبدأت الأقاليم تصحو او تنتبه وتقول لماذا لا يكون لنا فننا الخاص ، وتناطح القاهرة وتحتج وتحضر المهرجان المسرحي الأول الذي أقامته مؤسسة فنون المسرح والموسيقى عام ١٩٦٦ ـ ودعت إليه الفرق المسرحية

الموجودة في الأقاليم. أمكن لهذه الفرق أن تأتي وتعرض فنها في القاهرة ،وتناطح القاهرة ، وتثبت في بعض الأحيان أن بعض عروضها تتفوق على القاهرة ، بل اذكر ، والدكتور رشاد رشدي يذكر أيضاً ، أن احدى الفرق جاءت من مرسى مطروح وقدمت عرضاً لافتاً للنظر حظي باعجاب الجميع ، وكانت هذه الفرقة قد دربت على يد مخرج من القاهرة هو الاستاذ كرم مطاوع ، أقام وعسكر في مرسى مطروح الى أن استطاع أن ينمي التطلعات والمواهب الموجودة لدى فريق من الناس هناك ، ويأتي بهم الى القاهرة ويعرض فن مرسى مطروح .

فاذن الصورة تتسع في مفهوم المسرح وفي الفنون المسرحية وتتسع مكانياً بالانتشار في الاقاليم والانتشار في الداخل .

الى جوار هذا كانت الصورة تتعمق — إذا أذنتم لي باستخدام هذا التعبير — وذلك بالجهود التي بذلت بالبحث في التراث المسرحي . وقد كانت الأداة الأولى للبحث في التراث المسرحي هي انشاء متحف للتراث المسرحي يجمع النصوص القديمة للمسرحيات والمجلات والدوريات والمطبوعات المختلفة وآثار الممثلين ، ويركزها في مكان واحد ليعرضها ويضعها تحت تصرف الباحثين في حقل المسرح ، وبفضل هذا المتحف والأداة المنفذة له وهي الادارة الثقافية ، في مؤسسة المسرح والموسيقا ، امكن ان ترى النور نصوص نادرة ، وامكن ان يستفاد مما جمعت الادارة الثقافية والمتحف الفنون المسرح ان يستفاد في القاء ضوء جديد على تاريخنا المسرحي ، بالذات في حقل الكوميديا . ظهرت دراسات كان لها بعض الأثر في التنبيه الى أهمية الفنون التي لا تحظى عادة بالاهتمام مثل الكوميديا الشعبية .

كذلك مافعلته الدولة وكان له أثر كبير في حقل المسرح هو رفع شأن الكاتب المسرحي بالوسائل المختلفة لعل أهمها هو زيادة الأجر ، فحينما تسلمت الدولة قطاع المسرح وكان خالياً لحسن الحظ كان أجر توفيق الحكيم مائة جنيه في

المسرحية ، كان اكبر أجر يمنح لكاتب كبير قبل توفيق الحكيم مائة جنيه في المسرحية الواحدة ، فهذا الأجر رفع فوراً الى خمسمائة جنيه ، طبعاً زيادة ليست كبيرة جداً ، انما مجرد رفعها خمسة اضعاف يدل على مدى الاحترام أو الاحتفاء بجهد الكاتب المسرحي .

كذلك على سبيل رفع شأن الكاتب المسرحي ، بدأت مجهودات او جهود لطبع المسرحيات . فالمسرحيات العربية ، باستثناء مسرحيات توفيق الحكيم ، لم تكن بضاعة رائجة لدى الناشرين ، فتولت الدولة نشر المسرحيات العالمية المترجمة وهذا ايضاً كان له فضل كبير في توسيع آفاق المسرح ، وفكرة المسرح ، وفنون المسرح ، لدى الفنانين ، وجمهور القراء ، وكثير من الناس .

كذلك صاحب هذا الجهد التعميقي انشاء المركز المصري للمسرح عام ١٩٦٢ . وقد كانت مصر الدولة العربية الاولى التي فطنت إلى اهمية الانتماء إلى المركز الدولي للمسرح التابع لليونسكو في باريس ، فانضمت مصر إلى هذا المركز ، وأهمية هذا الانضمام هو ربط الحركة المسرحية في مصر بالحركة العالمية ، والحصول على المساعدات الكثيرة التي يقدمها المركز الدولي للمسرح في باريس ويمكن أهمها بالنسبة إلينا ، بالنسبة لبلد الفن المسرحي المتكامل فيه لا يزال ناشئاً ، أهم فائدة هو عرض فنوننا المسرحية عن طريق الأخبار لأن المركز الدولي للفنون المسرحية يتقصى أخبار النشاط المسرحي في عواصم الدول المشتركة فيه وينشرها على المراكز المنتشرة في جميع أنحاء العالم ، فبدأت بعض الدول على الأقل تعرف أن لدينا نشاطاً مسرحياً يعتد به او لا يعتد ، المهم انه موجود .

صاحب هذا الانتشار ايضاً الاشتراك في مؤتمرات مسرحية كثيرة . لم يكن مبدأ الاشتراك في مؤتمرات المسرح معروفاً قبل جهد الدولة ، بل لعله لو عرف في السابق كان ينظر إليه باستخفاف على أنه مؤتمر للمسرح ، ماذا يعني مؤتمر للمسرح؟ هل هو اقتصادي ام سياسي ؟ إنما الدولة

في السنوات الباكرة لعام ١٩٦٠ ارسلت مندوباًلها ليحضر مؤتمر المسرح في طوكيو وأرسلته أيضاً ليحضر مؤتمر المسرح في نيودلهي . فهذه اللقاءات الدولية وهذه اللقاءات المختلفة اكدت من جديد اهمية نظرة الدولة الى المسرح ، واكدت ايضاً أن ثمة شيئاً يحدث فعلاً في حقل المسرح، وهو اعتباره نشاطاً ثقافياً من الدرجة الأولى ونشاطاً هاماً يصح ان ترصد له الأموال ، وأن يقتطع له من ميزانيات التنمية ، ويصح أن ينسب اليه أي ان ينسب الى البلد كافة فيقال الفرقة القومية للفنون الشعبية ويقال السيرك القومي ، هذه كلها في الواقع لافتات تدل على ثورة حدثت في حقل المسرح . ان يقال إن السيرك ينتمي الى الدولة ، سيرك الدولة، هذا ليس بالشيء الهين ، كل هذه الثورة الهادئة التي تمت في السنوات الخمس عشرة او اكثر من هذا بقليل والتي انصرمت ، تمت بالفعل . وكما استعرضت فأنا لم أخترع هذا ، إنما هو موجود ،ومع ذلك لا يُلتفت اليه في خضم النقد الكثير الذي يوجه الى نشاط الدولة في حقل المسرح والذي يعتمد على قصر النظر في ذاكرة الناس، والذي يعتمد على التهليل والتهويل، والذي يريد ان يرفض ان شيئاً قد حدث في قطاع المسرح بفضل جهد الدولة .

سأضع تحت أنظاركم أثراً آخر لجهد الدولة في حقل المسرح ، يتمثل في الواقع في أثرها على القطاع الخاص . من أحد الموضوعات المطروحة هنا علاقة الدولة بالقطاع الخاص . أنا سأبحث عن علاقة القطاع العام بالقطاع الخاص في المسرح في مصر .

اشتباكات كثيرة قد حدثت وتبادل للشتائم والمقالات النارية الخ ، إنما القطاع الخاص تعلم درساً قاسياً من القطاع العام، تعلم ان يلتفت الى أهمية العمل المسرحي، تعلم أن يلتفت الى أهمية النص ، الى أهمية المخرج وإلى أهميـــة الإخراج . فالنتيجة انه الآن يستعين بفناني القطاع العام ، يستعين بالمخرج وأحياناً بالكاتب، ويستعين بالممثل في تقديم عروض مسرحية ناجحة. وفي رأيي أن هذا نوعاً من النجاح،

هذه الرغبة في أن يحسن القطاع الخاص من نفسه ومن أموره ، لم يكن من الممكن ان تتم لولا ثقل القطاع العام ، لولا ثقل جهد الدولة في الميدان .

لا أريد أن اطيل انما اريد ان اقول إن جهد الدولة في القطاع العام هو قضية مسلم بها ، وبفضل هذه الجهود رسخت فكرة المسرح في وجدان الناس . بفضل هذه الجهود أمكن للبذور المسرحية أن تزدهر وان تتمخض عن نبات مزدهر ، وأنا أقول باطمئنان أن فكرة المسرح قد وصلت الى الناس ،وأنه مهما اعترض طريق المسرح من بعد من عقبات فلن نعود كما كنا في السابق ، لن نعود لنبدأ في كل مرة من الصفر ، لن يمكن في المستقبل ان نقول انتهت الحركة المسرحية وعلينا أن نحفر الصخر بأظافرنا ، أو نحفر في الرمال بأرجلنا كي نبني البناء . قد بني البناء ووضع الأساس ، ومهما كانت العقبات الموجودة حالياً ،مهما كانت عشرات العقبات الموجودة حالياً ، فإن فكرة المسرح قد وصلت الى الناس ، والناس بدورهم قد احتضنوها وأصبح من غير الممكن القضاء على المسرح في البلاد العربية . وشكراً .

راجي عناية :

الدكتور علي الراعي بطرحه الصورة المشرفة لجهد الدولة في المسرح اعفاني من المقدمة الضرورية للحديث عن النواقص الموجودة في جهد الدولة في حقل المسرح. وحتى لا يكون استعراض هذه النواقص كما يحدث احياناً في مصر وسيلة لتجريح جهد الدولة اصلاً في حقل المسرح وإدانته والمطالبة بإنهاء دور الدولة في المسرح وترك الفنون سواء في السينما او المسرح. وهناك دعوة لترك الفنون حرة تأخذ طريقها بالتنافس الحر وبالجهد الشخصي دون تدخل من الدولة .

الانجازات التي ذكرها الدكتور علي الراعي لاشك انها حققت ولكن ، وهذا هو الأهم، ان تحقق هذه الانجازات كان يقتضي بالضرورة ان يتصاعد دور الدولة في المسرح ، ليس بالقسر ولا بتجميد المبادرات الخاصة ، ولكن بطرح منهج

او اطار عام للنشاط المسرحي ، بحيث لاينشأ جهد مسرحي آخر يعاكس تأثير جهد الدولة في هذا المجال وتطور النشاط المسرحي .

النواقص التي تمت لا علاقة لها بنتيجة ظروف تاريخية حصلت في البلد وفي البلاد العربية بشكل عام ، واعني ما حدث بعد نكسة ١٩٦٧ ، لكن قبل هذا هناك في هـــذا المجال الذي ليست لنا فيه تقاليد راسخة من حيث الشكل التنظيمي لبناء علاقة الدولة واجهزتها المركزية بالمسارح باعتبارها الجهة التي تنتج النشاط المسرحي فعلاً والجهة التي تواجه الجمهور فعلاً . انا اذكر في السنوات الثلاث الأخيرة التي عملت بها في مؤسسة المسرح تعاقبت حوالي ست قيادات على المسرح في ثلاث سنوات بمعدل قيادة جديدة كل ستة اشهر . ولنا ان نتصور اثر هذا على سير العمل في مؤسسة المسرح . أثر هذا أن نتيجته لم تكن هناك خطة على الاطلاق وغير ممكن ان تكون هناك خطة ، اذ كانت القيادة كل قيادة جديدة تأتي بفهم جديد وتأتي بمبادرات جديدة فتنتهي ما اتفق عليه في القيادة السابقة ، وتبدأ من نقطة الصفر مجهودها في هذا السبيل . ادى هذا الى حالة من الارتباك الشديد وليس في ديوان المؤسسة او في الجهـــاز التنظيمي الإداري الذي يقود المؤسسة ولكن في المسارح نفسها . اذكر انه يوجد كتب صدرت عن خطة مسرحية . كتب مطبوعة عن خطة مسرحية لعام من الاعوام ولم يحدث بتاتاً ان نفذت هذه الخطة او نفذ بعضها . اقل البعض الذي نفذ والباقي لم ينفذ . ورغم اني اسمي هذه خطة تجاوزاً لأنه في تقديري هو برنامج عمل سنوي وليس خطة ، وان الخطة بتقديري يجب ان تطبق على عدد من السنوات بحيث يتم في كل سنة من السنوات تحقيق جزء من هذه الخطة ويبقى البرنامج السنوي هو جزء ، مرحلة من مراحل تحقيق هذه الخطة . وفي تقديري أن من اسباب نجاح المسرح التجاري والمسرح الخاص تفردهما في حقل النشاط المسرحي نتيجة تكتيك وتعويق اجهزة النشاط المسرحي التابعة للدولة وعدم قدرتها كماً على مجاراة النشاط

الذي يصدر عن القطاع الخاص او عن المسرح التجاري. ان ضغط فعالية القطاع العام في المسرح بالنسبة للقطاع الخاص أو القطاع التجاري راجع الى سوء تنظيم وسوء سير العمل في مؤسسات الدولة وعدم وضوح مستويات المسؤولية. تدخلات مستمرة من الوزارة او الوزير. تدخلات من المؤسسة مستمرة في عمل الاجهزة المسرحية بحيث لا مسؤولية ، فتكون النتيجة اضاعة وجه الحقيقة بين الجهاز العامل المباشر الذي هو المسرح وبين المؤسسة ، وبين الوزارة. شيء آخر نتيجة عدم التخطيط ايضاً . بدأت المسارح تتزايد في تجهيز العروض المسرحية اللا اقتصادية فارتفعت تكلفة العرض المسرحي ارتفاعاً ضخماً جداً لا يوازي الفائدة المرجوة منه من حيث النوع والكيف . وتعقدت النصوص المسرحية ماشاء لها التعقيد ودخلت في متاهات غريبة. المخرج اضاف الى التعقيد الموجود في النص اجتهادات شخصية اثقلت كاهل ميزانية المسارح وحدت من عدد المسرحيات التي يمكن أن تعرض والنتيجة النهائية لكل هذا ان الواقع الحالي لمسارح الهيئة، وخاصة خلال الموسم الأخير واقع مؤلم .

تكلمت في المرة السابقة في النقطة الأولى من الندوة حول النظرة الى الجمهور كمنطلق في تقييم أزمة النص المسرحي او في ازمة النشاط المسرحي او التجسيد المسرحي للنصوص المسرحية . ايضاً هذه مسألة لها اهمية ، مسألة انصراف الجمهور عن المسرح . لقد انقطع التيار الكهربائي الذي كان يشحن الحركة المسرحية، وهذه ظاهرة لابد من الالتفات اليها . وليست الوسيلة الى تلافيها ان ندخل في منافسة كما حدث مع القطاع الخاص بمنطق القطاع الخاص وعلى ارضه . ان تلجأ العروض المسرحية الى نفس المحسنات البديعية التي لجأ اليها مسرح القطاع الخاص، وان تضمن العروض ما شاء من الرقصات والاغاني وعناصر الجذب الأخرى، ومن ضمنها الاغراء الجنسي .

مسرح القطاع العام متردد دائماً

خوفاً من النقد او خوفاً من رأي المسؤولين بين ان يلتزم هذا الطريق وبين ان يحقق قدراً ضئيلاً من الرسالة الموكلة اليـــه . وانني اطرح هذه الصورة لانها في السنوات الاخيرة كانت بالحدة التي اصبحت في السنة الأخيرة . وكل من تابع الموسم المسرحي هذا العام يجد ان المسألة تزايدت الى حد ملفت ومثير للتساؤل . من غير طبيعي أن تهمل الدولة الجماهير العربيـة وهي قادرة بميزانيتها وبفهمها وبسياستها في القاهرة وفي الأقاليم وبين تجمعات العمال والفلاحين، أن تهمل كل هذا الكم من الجماهير الذي هو احـوج ما يكون الى النشاط والى جهد الدولة وتدخل في منافسة حادة مع القطاع التجاري في هذه الشريحـة التي تحدثت عنها من افراد الطبقة المتوسطة في العاصمة. وبتقديري ان الحل اساساً يكمن في حركة واسعـة من مسرح الدولة في الاقاليم سواء بتكوين فرق الاقالـيـم المحلية او بتنشيط الفرق المركزية في الاقاليم للاهتمام بالمسرح المدرسي واعادته من جديد ، مستفيـدين من الدول الاشتراكية. بالفعل تربي الأجيال المتتالية من عشاق المسرح وفاهميه على الاهتمام بمسرح الشباب الموجود في اكثر من دولة الذي يؤدي ثقافة مسرحية اعلى من المسرح المدرسي ومعتمد على التوجيه والتعليم والتثقيف اكثر من الامتاع المسرحي العادي . الاهتمام بنشاط الثقافة الجماهيرية وتحويله الى نشاط حقيقي وفعلي واعطاءه الامكانيات المادية اللازمة حتى يتحول هذا النشاط الى نشاط حقيقي . وشكراً

وليد اخلاصي :

قبل ان اتكلم عن موضوع المسرح بالنسبة لسورية أود ان اسجل ملاحظتين شخصيتين عن المسرح والدولة :

النقطة الاولى، عن الدولة كممول ، وأعتقد ان الدولة في سورية بالذات كانت ممولاً كريماً نسبياً بالنسبة للماضي فقد قامت باحتضان الحركة المسرحية القائمة والتي لم يعترف عليها اجتماعياً ولكن الدولة ممولاً بخيلاً نسبياً بالنسبة للحاضر . واعتقد ان هذا قد يعود الى ضعف امكانيات الجهة

الممولة والتي تعتبر هنا في المقام الأول وزارة الثقافة . أما عن الدولة كمستفيدة من الاموال التي يرصدها ويضعها تحت تصرف المسرح فأعتقد أنها مستفيدة سيئة من اموالها بسبب ذلك التخبط الدراماتيكي في رسم السياسة المسرحية القائمة والتي بظني يجب ان تعكس مستقبل السياسة القائمة وليس حاضرها . تطلعات السياسة الحالية يجب ان يعكسها المسرح ، فهي تعطي الحرية أحياناً ـ لما لا أستطيع أن أسميه الجهل وإنما القصور الفني في المسرح ، وتحجب الحرية أحياناً عن التجارب الطليعة داخل مسرح الدولة .

أما بالنسبة للموضوع فأود أن أستعرض بسرعة واقع المسرح السوري . بالنسبة لموقف الدولة من المسرح السوري هناك جهتان تمولان المسرح الأولى وزارة الثقافة التي تشرف على فروع المسرح الدارمية ومسرح العرائس والفنون الشعبية وهذا أود ان اتركه لأصحاب الاختصاص الموجودين بيننا الآن وأود ان اتكلم عن الجهة الثانية من موقف الدولة من المسرح

وأقصد تمويل البلديات للحركة المسرحية . ولدينا نموذج واحد فقط هو مسرح الشعب بحلب الذي تموله بلدية حلب . وسبب التمويل ليس ايمان البلدية بقيمة المسرح ، بل لأن حركة مسرحية ناشئة قامت في مدينة حلب ورفضت وزارة الثقافة ان تمولها وان تعترف بها فقامت البلدية بتمويل جزئي وبسيط . ولكي نتكلم بالأرقام أقول إن ميزانية مسرح الشعب بحلب هي فقط ٦٠ الف ليرة سورية يذهب منها اربعون الف ليرة للرواتب والتأمينات الاجتماعية ويبقى عشرون الف ليرة فقط لديكورات المسرح ولاستخدام بعض مخرجين وبعض ممثلين من خارج المسرح. ومع ذلك يحاول مسرح الشعب ان ينهض على أقدامه ويحاول ان يقدم في الموسم الواحد ثلاث مسرحيات على أقل تقدير وهذا شيء معجز . واذا أردنا ان نتكلم عن اخطاء المسرح فالذي يغفر لتلك الأخطاء هي تلك المبالغ الضعيفة الهزيلة المرصودة للحركة المسرحية .

ومن هذه الملاحظة نستطيع ان

تتكلم عن الواقع المؤلم للمحافظات الأخرى. هناك تطلعات شابة في محافظات أخرى كحمص مثلاً وادلب واللاذقية تحاول من سنتين أن تقوم بعض الجهات بتمويلها ولكنها تفشل ولذلك تجهض الحركة المسرحية في ما يسمى بالنسبة لمصر بالاقاليم ويسمى عندنا بالمحافظات . تجهض بصورة مستمرة بالرغم من ان كثيراً من الفنانين يتبرعون بجهدهم مجاناً من اجل انجاح الحركة المسرحية . لذا استناداً الى ما ذكرت أستطيع ان ألخص تقصير الدولة في سورية بالنقاط التالية :

أولاً : عجز الدولة الممثلة في الوزارة عن تنمية الحركة المسرحية في المحافظات.

ثانياً : قصور الدولة في تنمية الكادر المسرحي الفني . اذا أخذنا عدد البعثات أو عدد الايفادات أو عدد فترات التدريب نجدها قليلة بل معدومة في بعض النواحي قد تركز احياناً على الاخراج وننسى الفنون المسرحية المكملة الأخرى . وهناك تقصير خطير بالنسبة للمسرح المدرسي واعتقد ان الاستاذ كامل قدسي سيتحدث عنه . وهناك نقطة أخيرة هي مسرح الأطفال. مامن عناية تذكر لمسرح الاطفال وأعتقد ان مأساة المسرح القادم خلال /٢٥/ سنة القادمة سيكون منبعها قصور الدولة بالعناية بالأطفال الذين سيكونون جمهور الغد وفناني الغد .

نقطة أخيرة اتمنى ان تؤخذ كتوصية في المؤتمر وهي : تتكلمون عن الدولة واقصد بالدولة العربية الدول العربية ، موقف الدول العربية من المسرح . هناك نقطة اخرى اود ان اتكلم عنها واعتقد ان الجميع قد أخذوا فكرة واضحة عنها، وهي ذكاء الصهيونية العالمية في سرقة تراثنا المسرحي والذي تقوم بعرضه في انحاء العالم بالتدليل على حضارة قائمة في فلسطين المحتلة . هذا العمل اذا كنا لا ندرك حالياً أخطاره على المستقبل القريب كما سرقت الارض وسرق الانسان يسرق ما في الانسان ومستقبل الانسان من خلال الفن . ولذلك اعتقد ان المسؤولية القائمة او الواقعة على كاهل الدول العربية خطيرة وجسيمة لأنها لم تفعل ولم تفكر

ولم تبادر الى اتخاذ أية خطوة لحماية تراثنا الفني من السرقة ولذلك يجب ان تؤخذ هذه النقطة بالذات بعين الاعتبار لا لتكون توصية بالنسبة للدول العربية وانما لتكون انذاراً ولقرع اجراس الخطر بالنسبة لمستقبل الفن العربي .

وشكراً .

رفيق الصبان :

الدكتور علي الراعي ابتدأ بمقدمة دقيقة ومفيدة جداً حول دور الدولة في المسرح وقد ذكر عدة نقاط لاشك هي نقاط مهمة جداً . ونحن كلنا واثقون منها من ضمنها توسيع رقعة المسرح ، ونظرة الاحترام للفنان ، والامتداد الثقافي نحو الأقاليم ، والاحتفاء بالجهد الفني المسرحي ، واستقبال الفرق العالمية ، وإقامة مراكز للابحاث المسرحية والمجلات المسرحية . وانا أعتقد رغم دقة هذا التعداد ورغم جلاء الفكرة ووضوحها ، أن قضية تدخل الدولة في المسرح أصبحت قضية غير واردة أصلا بالنسبة لنا ، اصبحت شيئاً بديهياً جداً . فالمسرح الآن يجتاز مرحلة لايمكن أن نتصور فيها ان يقف على قدميه دون مساعدة حكومية أو دون دعم مادي كبير يعطى لهذه الفرق المسرحية كي تستطيع أن تستمر في عملها . وحتى في البلاد التي تؤمن بنظم ديمقراطية كاملة ، وبعيداً عن النظم الاشتراكية ، مثل انكلترا ، حاولت في الفترة الأخيرة وبعد دراسات طويلة وكثيرة بأن تجعل لنفسها فرقة رسمية هي فرقة (الاوزيك) رغم ان هناك عدداً كبيراً من الفرق العاملة مسرحياً ورغم اشتداد الوعي . فوجود فرقة تمثل الدولة تحاول ان تعطي صورة للمسرح ، صورة رسمية ، اصبحت أنا اعتقدانها من البديهيات تماماً . لكن المشكلة التي اعتقد انها تستحق الطرح هي بالتالي في الدول العربية هل قامت الدولة حقاً بالدور الذي كلفت فيه ؟ وهل كانت على مستوى مسؤولياتها بالنسبة للمسرح بالنسبة لكافة التجارب التي قدمت سواء في سورية او في لبنان او في العراق او في مصر او في اي بلد فيه مسرح قومي رسمي يستمد امواله من الدولة ؟ والنواحي التي ذكرها الاستاذ

راجي عناية وهي حقيقية مع الأسف ، والتي تدل على فشل القطاع العام وتراجعه وحتى لجوئه الى اساليب وصفها الاستاذ راجي بالاغراء الجنسي والمقومات الجمالية المزخرفة زيادة عن اللزوم في سبيل جذب جمهور انصرف عن المسرح الجاد ، أنا اعتقد ان فشل المسرح العام وطرح التساؤل هل يعود الى الروتين ام يعود الى عدم وضوح الرؤية ، ام هو يعود حقيقة الى انعدام الهدف الحقيقي ام يعود الى عدم وجود الاخصائيين الحقيقيين في مراكز المسؤولية وهو أسوأ ذلك .

فالحقيقة أنني هنا اجد سؤالاً ثانياً يطرح ، وهو على مستوى فني : هل يشكل القطاع العام اذا جعلنا الدولة هي المهيمنة على المسرح هل يشكل هذا القطاع العام انحصاراً فنياً وبفرض وجهة نظر ملتزمة بسياسة الدولة ولا يسمح بانتشار وجه آخر ؟ في رأيي هناك قضيتان تثيران تساؤلات في قضية مسرح الدولة وهناك حلول اخرى وهناك أولاً : الادارة المباشرة والادارة غير المباشرة كما تعرف حتى في بلد يعود فيه المسرح الحكومي الى سنوات وسنوات كفرنسا وعلاقتها في (الكوميدي فرانسيز) والمسرح الشعبي الفرنسي (ت.إن.ت) نجد ان الادارة هي ادارة غير مباشرة .

هناك مسرح رسمي يحمل اسم الدولة ولكن له استقلال مادي فني ومجلس ادارة واشياء اخرى مستقلة تماماً عن جهاز الدولة بروتينيته ومشاكله وبكل مايتبع ذلك . يكتفي فقط بأن يكون الممول المالي والمحدد بخطوط عريضة جداً للسياسة العامة التي يتبعها هذا المسرح الشيق . وتماماً نفس هذه الطريقة التي طبقت في (الاوندرك) وكذلك في بعض الدول الاشتراكية . اعتقد ان الاستاذ اليامري من خلال تجاربه في بعض الدول الاشتراكية يستطيع أن يمدنا بشيء من التفصيل عنها ولكن اغلبها يتفق في اعطاء الحقل الواسع للقطاع العام الفني بأن يتحرك حركة عموماً لاتعيقه عن اعطاء كافة المدارس حقها ودون ان تقيده بالتزامات جديدة تعود

الى الدولة اكثر مما تعود الى الفن .

من ناحية ثانية اعتقد ان هناك بعض التساؤلات حول بعض أفكار أتى بها الدكتور الراعي فيما يتعلق بتوسيع رقعة المسرح وفيما يتعلق بنظرة الاحترام الى الفنان . اما فيما يتعلق بنظرة الاحترام الى الفنان فقد قال بأن كون الدولة قد أشرفت على جهاز المسرح وكون الفنان اصبح موظفاً في الدولة ، فقد استطاع بالتالي ان يحصل على الحد الأدنى من الاحترام . وأنا في رأيي ان نظرة الاحترام الى الفنان لا يمكنها ان تكون لكون الفرقة حكومية أم لا ، وانما تعود أصلا وبشكل حقيقي إلى كون هذا الفنان قد درس دراسة اكاديمية أم لا. يعني هل هو مكون فنياً وثقافياً لكي يلعب دوره كفنان وبالتالي يستطيع ان يحوز على هذا الاحترام ؟ اما ان يكون إنساناً بعيداً عن الاختصاص ويأتي فقط كي ينتمي الى جهاز الدولة فيحصل على هذا الاحترام (يعني المسألة فيها نظر) وبرأيي ان العلم والثقافة الحقيقة هي التي تؤدي الى الاحترام شئنا أم أبينا . طبعاً هذا تصريح صغير وانا موافق تماماً على الأفكار التي أتى بها الدكتور علي .

بالنسبة لتوسيع رقعة المسرح تفضل الدكتور بأن الدولة قد وسعت رقعة المسرح فنياً ومادياً أما بالنسبة لفنياً فانها قد زادت من اختصاصات هذا المسرح وجعلته يشمل المسرح والرقص والسيرك والباليه والعرائس ومختلف الفنون الأخرى . وانا اتساءل هل تم توسيع رقعته بمعناه الأفقي والعمودي ؟ بمعناه الأفقي أنا معه تماماً بأن هذه الفنون قد زادت ودخلت الى رصيد المسرح لكن اتساءل هل زادت عمقاً ؟ هل استطاعت الدولة ان تجعل الفنون الدرامية تترك جانباً الفنون الأخرى كالرقص والسيرك والباليه والعرائس وفي الفنون الدرامية بالذات هل استطاع مجهود الدولة ان يزيد من عمق تجربة المسرح لدينا ؟ هناك تجربتان هما تجربة « المسرح الحر » في القاهرة وتجربة « ندوة الفكر

والفن » في سورية » . هاتان التجربتان الجادتان اللتان انتهتا بسرعة اكثر مما كان يتوقع لها قد حاولتا ان ترفدا الحركة المسرحية الرسمية رفداً جدياً ولكن يبدو أن الأسباب المادية الكثيرة والصعوبات التي أحاطت هاتين التجربتين قد قضت عليها وهما في أول الطريق . فأنا على ما أعرف ان المسرح الحر الآن في القاهرة ليس له وجود تقريباً (إذا لم أكن مخطئاً) بينما نجد ندوة الفكر والفن قد استوعبتها الدولة وانتمت الى فرقة أسست في التلفزيون هي فرقة الفنون الدرامية وتبنتها الدولة تبنياً كاملاً قبل ان تدمجها مرة أخرى بفرقة المسرح القومي وتصبح هناك فرقة رسمية واحدة لسورية .

واتساءل هل بالضرورة قيام الدولة في واجباتها المسرحية كاملة يعني عدم إمكانية وجود فرق حرة جادة تستطيع ان تعمل بشكل متواز وبشكل يرفد الحركة المسرحية الحقيقية من خلال وجهة نظر أخرى طبعاً ، ضمن إطار الجدية ؟ ولا اتكلم عن المسرح التجاري المصري الذي لا أوافق عليه قطعاً . ولكن ألا يمكن لمثل هذه التجارب ان تنشأ حتى في ظل نظام تتبنى فيه الدولة المسرح من ألفه إلى يائه ؟ وألا تعتقد كون الدولة تلعب الدور غير المباشر في إدارة جهاز المسرح يمكن ان يعطي المسرح حرية الحركة وإمكانية الخلق والابداع أكثر مما عليه الحال الآن وخصوصاً في جمهورية مصر العربية ؟ إننا قد وصلنا الى الجدار وأصبحنا امام تجربة نتساءل وكلنا في حيرة وقلق الى أين ستؤدي بالمسرح المصري ؟

وشكراً .

عبد العزيز سريّـع :

فيما يخص الدولة من المسرح أود ان اطرح قضية الدولة والمسرح في الكويت لعلها تكون تجربة مفيدة على اعتبار ان المسرح في الكويت جديد وانا بحاجة لكل الآراء والأخطاء التي حصلت لكي نتخذ سبيلنا وطريقنا الصحيح نحو تكوين مسرح الدولة . المسرح في الكويت والحركة المسرحية على قصر زمنها نشأت

بمبادرة من الدولة ؛ اي ان الدولة هي التي أنشأت الحركة المسرحية وتولت رعايتها منذ البدء ، فتأسست فرقة في الخمسينات اشرفت عليها الدولة ومولتها وغطت جميع خسائرها وتكاليفها ، وكانت إيرادات العروض توزع لأفرادها العاملين فيها ؛ بينما كانت هذه الفرقة ايضاً تهاجم الدولة واخطاءها وكانت تضطر الدولة في بعض الأحيان إلى إلغاء بعض هذه العروض . أستقدم الأستاذ زكي طليمات إلى الكويت ايضاً بمبادرة الدولة ودون اي طلب من اية جهة أخرى ، وعمل الأستاذ زكي طليمات واسس فرقة سميت فرقة المسرح العربي اي الفرقة القومية للكويت ولكن الأخطاء صاحبت تكوين هذه الفرقة وقدرة العناصر الجيدة فيها والاستاذ زكي طليمات بمعرفته اختار بعض المسرحيات التي لا تمثل عصرنا ولا تواكبه ، ادت إلى فشل الفرقة وهزالها ثم تحويلها إلى فرقة خاصة . بعد ذلك تكونت اربع فرق مسرحية عاملة هي الموجودة حتى الآن تتلقى معونة سنوية من الدولة بمقدار / ٨ / آلاف دينار سنوياً وهذه المعونة غير مشروطة والدولة لاتتدخل في العروض لكن جهاز الرقابة كما هو في اي مكان يتدخل ويفرض ويلغي ويحذف ولا يوافق على بعض العروض . وهذه الفرق الاربع بعضها جاد وبعضها كالمسرح التجاري الموجود في بعض البلاد العربية . هذه الفرق عائداتها وإيراداتها والمعونة التي تتلقاها من الدولة تتصرف فيها كما تشاء ويتولى إدارتها مجلس إدارة منتخب تشرف الدولة على الانتخابات بواسطة ممثلين لها . والانتخابات في داخلها حرة ومكونة من محبين للمسرح وموهوبين لا اكثر . ثم اوجدت الدولة ايضاً معهد دراسات المسرحية وهذا المعهد يعاد النظر فيه الآن بعد استقدام الدكتور علي الراعي لمعرفة إمكانية تطويره والاخذ بيده ليكون معهداً جيداً ومفيداً .

لكن الحركة المسرحية بعد ذلك جمدت في الخمس او الست سنوات الاخيرة ، جمدت واصبحت تدور حول نفسها

لا تقدم جديداً ولا تتطور لأن القائمين على الفرق المسرحية هذه طاقاتهم وهذه قدراتهم لا يستطيعون اكثر من ذلك. هذا الوضع اثار الدولة، ممثلة برئيس مجلس الوزراء، الذي استقدم بعض المسؤولين عن الفرق وتحدث إليهم وقال إن الحركة المسرحية إذا كانت هكذا فمن الافضل انهاؤها او إذا امكن فأنا مستعد ايضاً لتلبية طلباتكم والوفاء بجميع التزاماتكم ومسؤولياتكم فادرسوا مشاكلكم وقدموها ونحن مستعدين للنظر فيها لزيادة المعونة او منح التفرغ او اي وسيلة اخرى من الوسائل لدعم وتطوير الحركة المسرحية. وشكل من اجل ذلك، بعد ان قدمت الفرق كلها مذكرات بطلباتها وبشكاويها وهمومها، شكل رئيس الوزراء لجنة عليا للفنون تتولى الآن دراسة جميع الاشياء، ومن اهمها دراسة مسألة المعهد والغائه وانشاء معهد على اسس علمية سليمة واستقدام بعض الاساتذة المختصين والكبار في هذا المضمار. لكن رغم ذلك فان الدولة ايضاً تقصر بنواحي اخرى. مثلاً هناك مسألة دور العرض في الكويت المعروفة بامكانياتها المادية الكبيرة: ليس هناك دار عرض غير دار عرض كيفان، دار عرض وحيدة تعمل عليها كل الفرق الأربعة متناوبة بالاضافة للعروض الاجنبية والفرق المستقدمة من الخارج سواء كانت عربية او اجنبية. وهذه ايضاً من ضمن المشاكل التي تعانيها الحركة المسرحية في الكويت. ومهمة اللجنة النظر في وضع حلول عاجلة وحلول آجلة. ومن أهم الاشياء التي تطرق لها البحث داخل اللجنة هي مسألة المسرح المدرسي وتكوين كادر مسرحي ببروز الوقت من خلال أبنائنا الصغار كجمهور وكعاملين في الحركة المسرحية. وما قلت الآن اعتبره طرحاً للموضوع أمام انظار الزملاء اعضاء الندوة لكي نستفيد من آرائهم القيمة ومن دراساتهم، ولكي نتمكن من طرحها امام اللجنة الموجودة عندنا في الكويت لنستمد منها الاشياء التي يمكن ان نخرج فيها بتوصيات جيدة تساعد على إيجاد حركة مسرحية فاعلة ونشطة ومتطورة.

وشكراً.

هاني الروماني :

تكلم الأستاذ وليد والدكتور رفيق وكنت اظن انهما سيتطرقا الى الفقرة الأولى من كيفية تكوين المؤسسات المسرحية الرسمية. واعتقد ان المؤسسات المسرحية الرسمية في سورية جديرة بالاهتمام جداً. الحركة المسرحية في سورية يمكن انقول انها من الحركات المسرحية النادرة في العالم القائمة حتى الآن على المبادرات الذاتية والذاتية فقط. الحركة المسرحية الجادة مضى عليها / ١٢ / سنة في سورية وحتى الآن لم تخط اية خطوة لايجاد اية مؤسسة اكاديمية لتحقيق رفد دائم وثابت لهذه الحركة.

الحركة بدأت طبعاً سنة ١٩٦٠. كانت في سورية فرقتان او ثلاث من المسرح التجاري الخاص والذي يقدم النماذج الفرنسية المارة عبر التمصير ثم التشويه. مسرح / البوليفار / الفرنسي الذي كانت الفرق المصرية تأخذه ونأخذ عن الفرق المصرية.

أسست وزارة الثقافة في ذلك الحين وأنشىء المسرح القومي الذي كان عبارة عن تجميع لمجموعة من العناصر الموجودة في هذه الفرق الخاصة. الى جانب هذه الفرق كانت هنالك فرقة هواة مسرحية في الجامعة السورية، عرفت باسم « ندوة الفكرة والفن ». وكانت فرقة خاصة اخذت جانب المسرح الجدي وسارت بشكل متواز مع فرقة المسرح القومي. وكما قال الدكتور / رفيق الصبان / ان هذه الفرقة لم تدم اكثر من سنتين بحيث انشأت الدولة سنة ١٩٦٣ فرقة مسرح التلفزيون واستوعبت هذه الفرقة ومن بعد جمعتها مع المسرح القومي.

الدور الذي قامت به المؤسسة الرسمية المسرحية كان في الفترة الاولى هو تقديم الاعمال المترجمة كالتي قدمتها ندوة الفكر والفن وفرقة التلفزيون. واستمرت في نفس هذا الطريق. وطبعاً لم تكن هناك أي خطط موضوعة لتكوين تقاليد مسرحية بشكل مفيد في بلد لم يكن فيه قبل عشر سنوات اي نوع من المسرح الجدي إلا فيما ندر. استمرت المؤسسة

المسرحية الرسمية بهذا الخط وطبعاً قدمت لكثير من الكتاب العاملـــين، ولكن بالنسبة للعناصر التي تشكل هذه المؤسسة لم يتحرك شيء فيها وبقيت العناصر كما هي. بعد ١٩٦٧ اشتد الاهتمام وتركز الاهتمام على الدور الذي يمكن أن يلعبه المسرح. وهنا أحدث عدم وجود الخطط نوعاً من التخبط في برامج هذه المؤسسة. ولم تكن هناك خطة واضحة، وبالتالي كانت تقدم مجموعـــة من العروض ليس فيها أي انسجام او رابط. كان من المفروض ان تحرض المؤسسة الرسمية المسرحية على ايجاد الكاتب المسرحي السوري. كان تعاملها مع الكتاب على أساس محاولات بعض الكتاب بدأت تأخذهذه المحاولات، ولم يكن هناك متابعة لهذه المحـــاولات اعني جميع الكتاب المسرحيين السوريين الذي قدمت لهم المؤسسة الرسمية المسرحية لم يكتبوا مرة أخرى.

واذكر على سبيل المثال وليد مدفعي ويوسف مقدسي وعلي كنعان وأحمـــد يوسف داوود وحكمت محسن، قدم لهم المسرح القومي نصوصاً في الفترة ما بعد ١٩٦٧، ولم يكرر هذه التجربة.

هل ساهم المسرح القومي في سورية في تطوير الحركة المسرحية أم أعاق نموه؟ انا اعتقد ان المسرح القومي الى حد ما خلال هذه الفترة جمد هذه الحركة بدليل ان الفرق الخاصة التي كانت موجودة توقفت عن النشاط. توقفت لفترة طويلة محدود ثماني سنوات من وقت تأسيسه. طبعاً بالنسبة للعناصر التي تكون المسرح القومي في سورية والتي كانت بالاساس عناصر من فرق خاصة وطبعـــاً عناصر مختلفة التكوين مختلفة الانتماءات، وبالتالي تشتت هذه العناصر من فرقهم أدى الى قتل جذوة الاندفاع والحماسة التي كانت موجودة ايام كانت هـــذه العناصر في الفرق الخاصة.

بدأ في الفترة الاخيرة فقط بعث الفرق المسرحية الخاصة، التجارية منها والفرق المسرحية الجادة وبدأت من عام ١٩٦٩، حيث الحاجة الى وجود اصوات اخرى

للمسرح حاجة جماهيرية ملحة، أن يروا هناك مسرحاً يعبر عن قضايا الناس ومشاكلهم وبالتالي تشكل مسرح الشوك في سنة ١٩٦٩ وفرقة المسرح التابعة لنقابة الفنانين. هذا الى جانب مجموعة من الفرق الخاصة التي تقدر ان نضعها تحت عنوان المسرح التجـاري التي عادت الى بعث نشاطها. فيوجد فقط المسرح القومي ودعت الحاجة الى وجود اصوات اخرى كما قلت. واعتقد ان المسرح في سورية إذا لم يخطو سريعاً جداً في تكوين او تأسيس معهد او أكاديمية لهذا الفن الهام فبرأيي أن المؤسسة الرسمية محكوم عليها حتماً بالتراجع طالما هي قائمة على المبادرات الخاصة وطالما المبادرات الخاصة في مد وجزر. والدليل على ذلك ان الكثير من عناصر المسرح القومي لظروف معينة تركت هذا المسرح. وربما يترك بعض الموجودين حالياً عن طريق الاغراءات. وإن الفرق الخاصة الآن يشتد عودها وتنمو وتحاول الوقوف ويمكن لها أن تجذب بعض هذه العناصر، وإذا لم نسرع إلى تأسيس معهد يشكل رافداً مستمراً وثابتاً لهذه الحركة فأنا اعتقد أن الحركة المسرحية وخاصة على صعيد الدولة مهددة بالتراجع بشكل حتمي.

وشكراً

كامل القدسي :

سأتناول باختصار المسرح المدرسي ومسرح الاطفال وموضوع تنشئة جمهور مسرحي بصورة عامة. سأبدأ بالتحدث عن الوضع الراهن للمسرح المدرسي. يقوم المسرح المدرسي على الخبرة الفنية للمعلمين وعلى التمويل المالي. اهتمت وزارة التربية منذ سنوات بالمسرح المدرسي وأنشأت ادارة خاصة لهذا المسرح وبدأت هذه الادارة بإجراء دورات تدريبية للمعلمين في الاخراج المسرحي لينقلوا هذه الخبرة الى الطلاب وتشكيل فرق مسرحية في المدارس من الطلاب. فهذا المسرح يفتقر الى التمويل المالي ويعتمد على أموال صناديق التعاون الموجودة في المدارس وهذه الصناديق لا تكفي لتغطية هذا النشاط.

ادارة المسرح المدرسي مهمتها ان تخطط لهذا النشاط في المدارس فتعمد الى تشجيع تشكيل الفرق المسرحية المدرسية كما تعمل على تشجيع الفرق المسرحية من المعلمين والمعلمات . وقد خاضت وزارة التربية في هذا العام تجربة المسرح التوجيهي المؤلف من المعلمين والمعلمات ، وقدم هذا المسرح عرضين مسرحيين كان يستهدف فيهما جمهور الطلاب والآباء بصورة خاصة . وتعمل الوزارة ايضاً على تشجيع تشكيل الفرق للمعلمين والمعلمات في جميع المحافظات لتقديم عروض مسرحية للأطفال . وطبعاً الغاية الرئيسية للمسرح المدرسي تتلخص في تشجيع أصحاب المواهب الفنية من الطلاب الذين سيصبحون يوماً من الأيام أقطاب الحركة الفنية في المجتمع . الى جانب الاهتمام بالمسرح المدرسي تقوم وزارة الثقافة في الوقت الحاضر بالتفكير جدياً في انشاء مسرح للأطفال . طبعاً مسارح الاطفال ضرورة ملحة يجب برأيي ان توجد في جميع البلاد العربية نظراً لأهميتها الكبيرة في تنشئة الجمهور المسرحي بدءاً من الاطفال .

طبعاً مسرح الأطفال يعتمد على نصوص مسرحية ملائمة للأطفال بحسب مراحل نموهم وأعمارهم وبالتالي يعتمد على خبرة خاصة في الخروج المسرحي ليأتي العمل المسرحي ملائم للأطفال مع العلم ان الاخراج لمسرح الاطفال او التأليف لمسرح الاطفال لا يقل أهمية عن التأليف والاخراج لمسرح الكبار لا بل يزيد عليه لصعوبة العنصر التربوي لأننا نعالج موضوعات نريد ان ننقلها الى اطفال محدودة مداركهم واستيعابهم للعمل المسرحي .

بالنسبة لإعداد الجمهور المسرحي بصورة عامة اعتقد ان التخطيط لهذه العملية طالما وأننا بصدد التحدث عن دور الدولة في التخطيط لعملية المسرح لا بد قبل كل شيء من ان نصنف الجمهور العربي الى مستويات ثلاثة ، الأطفال مابين سن السابعة والخامسة عشر ، وهذا التقسيم رجعت فيه الى ما قررته الندوة (حلقة العناية بالثقافة القومية للطفل العربي) . والجمهور العربي من الكبار يمكن تقسيمه الى قسمين :

قسم الأمين غير المتعلمين ، ومع الأسف نسبة هؤلاء في العالم العربي تقارب ٧٣٪ بالمئة ، نسبة المتعلمين ٢٧٪ بالمئة في جميع البلاد العربية فالكاتب المسرحي حين يريد ان يكتب نصاً يجب ان يطرح على نفسه السؤال التالي : لمن تكتب هذا النص هل سأكتبه للأطفال بين سبع سنين و ١٥ سنة ؟ هل سأكتبه للأميين الذين هم ايضاً جديرين بأن نوليهم عناية في الاستفادة من المسرح أم اكتبه للمتعلمين أو للمثقفين ؟ والعملية في هذه الأحوال الثلاثة لا تخرج حسب اعتقادي عن ضرورة إجراء عملية تقويم لكل نص مسرحي من خلال تقديمه على المسرح ، أي ان الكاتب المسرحي أوتي من تجربة اعتقد انه حين يعرض العمل المسرحي على الأطفال لابد من التأكد من دراسة نفسية الاطفال ودراسة مدى استيعابهم لهذا العمل المسرحي إذ ربما اضطر هذا الكاتب أو المؤلف الى اجراء بعض التعديلات على النص ليكون اقرب الى الفهم ولمدارك الاطفال وكذلك الأمر اذا كتب النص ايضاً الى جمهور غير المتعلمين ايضاً يجب ان تقوم بمثل هذه العملية ، وأعتقد أن عملية التقويم هذه تشبه عملية التقنين في المناهج الدرسية . في المسرح ايضاً النص المسرحي وعملية التقنين هذه يجب ان تتم حسب اعتقادي من قبل المؤلفين المسرحيين والمخرجين الى جانب علماء النفس وعلماء الاجتماع ومربين يحضرون العرض المسرحي ويقومون باستفتاءات واستجواب ومناقشة مع الجمهور لدراسة هذا الجمهور ونفسيته من جهة ولتبيان مواطن الضعف في النص المسرحي ليعمد المؤلف ومن مرونة تامة الى اجراء التعديلات لكي نصل بالنهاية الى تقنين النص المسرحي ومن ثم يمكن تصحيحه ونشره ما امكن . نظراً لأن هذه الندوة ستنتهي بتوصيات فقد لحصت بعض التوصيات التي أراها جديرة بأن تدرج . وشكراً

رجاء النقاش

العرض القيم الذي قدمه الدكتور علي الراعي في بداية هذا الحديث كان في غاية الامانة لأنه كشف الجانب الايجابي مما

اسماه بحق الثورة المسرحية . وهذه الثورة المسرحية كانت بحاجة الى هذه النظرة الايجابية لأنه بدون هذه النظرة من الممكن لو نظرنا إلى السطح فقط ان تنتهي الى ضرورة القضاء على دور القطاع العام في الحياة المسرحية والدعوة الى ابتعاد الدولة عن النشاط المسرحي لان ما يظهر لنا على السطح فيه كثير من السوء . ولكن يجب علينا ألا نخدع بهذا السوء ونبتعد عن جوهر القضية التي شرحها الدكتور علي الراعي بوضوح وعمق . ولكن اذا ما حدث في الواقع المسرحي ثورة فإن هذه الثورة ، اذا استخدمنا التعبير السياسي ، بحاجة الى مرونة ، الى أن نسميه تصحيح ، وبحاجة الى نوع من النقد الدقيق حتى تتطور وتنقذ نفسها مما يمكن ان تتعرض له من تخلف او اخطاء كبيرة . وانا اعتقد ان استكمال الصورة التي قدمها الدكتور علي الراعي يقتضي منا كما فعل بعض الزملاء الوقوف امام الجانب السلبي ووضع اليد على هذا الجانب السلبي حتى يمكن ان تعالج الموقف المسرحي الراهن . والموقف المسرحي الراهن يحتاج الى علاج لانه يعاني ازمة واضحة وصريحة وسأركز في النقاط التالية ما أراه من جوانب سلبية في موضوع القطاع العام او في موضوع الموقف المسرحي الراهن من حيث تدخل الدولة في هذا الموقف او في الحركة المسرحية بشكل عام .

أولا : نحن نلاحظ أن الدولة احياناً او أن القطاع العام احياناً يأخذ بوجهة نظر القطاع الخاص في المسرح وهي وجهة النظر الترفيهية . ونحن نعرف جميعاً انه مرت فترة كانت فرق القطاع الخاص الحالية كلها فرق للدولة وكانت الدولة تشجعها وكانت الدولة تعطيها كل القوة وتدفعها الى الأمام ، وهذا في الواقع كان من الجوانب السلبية التي قضت على التيار الجدي في المسرح لفترة كبيرة والتي ساعدت على ان يضرب هذا التيار الجدي وساعدت على اضعافه . وهذا الموقف بالطبع يجب ان نستبعده تماماً فيجب أن تنتبه الدولة الى رسالتها بالضبط ورسالتها

هي تدعيم المسرح الجاد بمفهومه السليم دون استبعاد مفهوم الترفيه . ولكن مفهوم الترفيه كما هو موجود في مسرح القطاع الخاص مفهوم وصل احياناً الى حد الابتذال وإلى حد الإساءة الكبيرة الى دور المسرح ورسالة المسرح، وهذا المفهوم الذي يلتزم به القطاع الخاص ينبغي ألا يكون موضعاً للتشجيع والتأييد فضلاً عن كونه هو نفسه القطاع العام كما كان الأمر في وقت من الاوقات .

وتعرضت حركة المسرح أيضاً الى نوع من التناقض بين نظريتين ظهرتا في وقتين مختلفين. النظرية الأولى كانت تنادي بالفن المرتفع جداً وكانت تريد ان تقرّب المسرح العربي تقريباً كاملاً وترفض اي محاولات لوجود شخصية عربية خاصة او لوجود تجارب عربية خاصة من وجهة نظر الحركة المسرحية او الجمهور او المثقفين المسرحيين . وهذه النظرية تبعد عن الواقع وتسيء إليه كما أن النظرية الأخرى المناقضة التي كانت تنادي بالتساهل والتبسيط والترفيه واسعاد الجماهير هي أيضاً نظرية خاطئة . وكانت هاتان النظريتان في الواقع لهما تأثير سيء في مسار الحركة المسرحية . هناك الرقابة، جهاز من الدولة كان له تأثير ضار على حركة القطاع العام . ومن الغريب ان تكون الرقابة أقسى على القطاع العام منها على القطاع الخاص. كانت تخاف من الفكر أكثر مما تخاف من التفاهة والاستفزاز . تقف بشدة ضد ماتشتبه فيه فكرياً ولا تقف ضد الابتذال وما تقدمه المسارح الخاصة من انحرافات واضحة في فرقها المختلفة .

الحركة المسرحية في ميدان القطاع العام في رأيي تمضي بلا عقل وتمضي بـلا فكر يساندها ويوجهها بمعنى ان التجربة المسرحية خلال عشرة او ١٥ سنة لم تخلق جهازاً يحاول ان يقيمها ويصرف اخطاءها ويوجهها وينسق بين جزئياتها المختلفة على الاطلاق . ولعل المظهر القاطع المظهر هو مظهر بسيط ولكن له دلالة عميقة على غياب العقل في الحركة المسرحية وانه حركة مسرحية بالعرض والاتساع

الموجودة فيه بمصر لن تستطيع ان تساعد مجلة المسرح على الاستمرار . مجلة واحدة للمسرح لم تستطع الاستمرار بصورة مطمئنة وسليمة بل كانت تظهر ثم تختفي ثم تظهر ثم تختفي وهي مختفية الآن . ومجلة المسرح مظهر من مظاهر حركة العقل المسرحي الذي يوجه ويخطط وينقد ويكتشف الجوانب السلبية . حركة المسرح في رأيي تمشي بـــلا عقل وبلا حركة فكرية مساندة وهذا خطأ وخطر كبير لأن لم تستطع اكتشاف مسارات جديدة . في حركة المسرح أيضاً شيء يمكن ان أسميه بالفساد الإداري البالغ التعقيد والذي يؤثر تأثيراً كبيراً جداً على حركة المسرح ونرى ان أية مسرحية تطلع تكون تكاليفها كبيرة جداً جداً عكس التكاليف الطبيعية وبعدها نسأل لماذا ونكتشف أن التعقيدات الأدارية الكبيرة نو على هذا الموقف وتؤدي الى هذه النتيجة ويكون المسرحية فيهـــا عشرة ممثلين وفيها خمسين إداري موجودين فوق نفسها وتأثير كبير جـــداً

أولاً : لاضرورة لهم وهم يعطلون. ثانياً : مكلفون إلى أبعد الحدود ومربكون لحركة المسرح بشكل كبير من الفساد الاداري في الحركة المسرحية . الفساد الكبير انه لا توجد اية مناقشة على الاطلاق للقضايا الادارية على الاطلاق حول الامور التنظيمية او الاقتصادية الهامة في حركة المسرح . مثلاً قضية التسويق او الوصول الى الجمهور المسرحية تعرض الآن في اكبر مسارح القاهرة المسرح القومي مثلا بدون أي دراسة لمحاولة الاستفادة من هذه المسرحية او محاولة كسب جمهور لها على الاطلاق. لايوجد اي تخطيط مثلاً الا في حالات قليلة نادرة وهذه حالات شخصية ان المسرحية مثلا تتفق مع بعض المصانع ، تتفق مع الجامعات وشباب الجامعات، تتفق مع التنظيمات الموجودة المختلفة لتسويق المسرحية حتى ولو اضطر الأمر الى ان المسرحية ستنتقل الى الجماهير في مواقعها المختلفة . ومنذ سنوات قليلة عملت تجربة جديدة من اجل ما يمكن واجهضت هذه التجربة في خلال اسابيع

قلية التي هي تجربة يوم الأحد حيث كانت تعرض جميع العروض المسرحية الرفيعة بأسعار او بأجور منخفضة تبلغ خمس قروش مصرية للشباب والعمال حتى يستطيع هذا الجمهور الكبير ان يجد فرصته لمشاهدة المسرحيات. وكانت المسرحيات تعرض في مسرح / البالون / وهو اكبر المسارح حجماً واكبرها قدرة على الاستيعاب. والتجربة أثبتت ان هناك جمهور كبير جداً جداً جداً وكان المسرح دائماً ممتلىء بالجمهور الذي يسرنا عليه الامر اقتصادياً بشكل معقول فاقبل الجمهور بصورة رائعة وكان اعظم المسرحيات واعقدها وارفعها مستوى يجد مقاعد ملأى عن آخرها لمشاهدة هذه المسرحية مما يدل على اننا لا ندرس هذه القضية، لاندرس قضية الجمهور، كيفية الوصول الوصول إليه. وهذا في رأيي مهمة الأجهزة الادارية الفاسدة التي لا تقوم بدورها وانما تقوم أساساً من اجل التعويض والاساءة الى الحركة المسرحية.

هناك ظاهرة اخرى واعتقد انها من اغرب الظواهر وهي موجودة فقط في القطاع العام وهي معاداة النجاح. المسرحية الناجحة مثلاً تبقى شهر او شهرين واذا كان بامكانها أن تبقى اربعة او خمسة اشهر نجد من يقف بشدة وبقوة الى انهاء العرض رغم ان الجمهور مستمر والمقاعد ممتلئة والمسرحية ناجحة وجذابة للجمهور ومطلوبة من الجمهور لماذا لانستمر شهر وشهرين وسنة وسنتين ؟ انا في رأيي انه يوجد شيء في عقل القطاع العام وفي ضميره يعطل النجاح ويخشاه ويرفضه لكن كل المسرحيات الناجحة نوقشت في وقت غير مناسب ولا يوجد مسرحية من مسرحيات القطاع العام استمرت سنة، بينما يفخر في الوقت نفسه القطاع الخاص بأنه يقدم مسرحية يستمر عرضها سنتين واكثر وهذا امر يجب إعادة النظر فيه والبحث عن الجرثومة الموجودة والرديئة والتي تسبب مثل هذه الظاهرة.

هناك ايضاً ما اشار اليه الدكتور علي الراعي، مسارح الاقاليم، في الواقع اذا كانت حركة المسرح خدمتها فهي ابرزتها

كفكرة، لكن كواقع مسارح الاقاليم، ممزقة وتعيش في ازمة عنيفة جداً ومضروبة ضرباً عنيفاً . واذا اخذنا بمقياس مهرجان المسرح الاقليمي سنة ١٩٦٦ فأنا اطمئن استاذنا الدكتور علي الراعي على ان جميع الفرق التي اشتركت في مهرجان ١٩٦٦ قد تمزقت تماما وجميع المواهب التي ظهرت كانت مواهب كبيرة جداً واني رأيت في العرض فرقة كفر الشيخ كانت لا تقل عن اي فرقة مسرحية كبيرة في استعداداتها ومواهبها . هذه الفرقة تمزقت تماماً والمواهب الكبيرة التي ظهرت فيها لم يعد لها اثر على الاطلاق . وكل الفرق الاقليمية تعاني من هذه الأزمة الحادة، ويكفي ان اذكر مثلا مدينة الاسكندرية وهي مدينة كبيرة ذات تاريخ فني عريق بل ان الحركة المسرحية في مصر بدأت لمدة طويلة جداً جداً في مدينة الاسكندرية قبل ان تنتقل الى القاهرة ، هذه المدينة ليس فيها فرقة مسرحية واحدة منتظمة ومستقرة وانما فيها مجموعة من عمال التراحيل الفنيين يتجمعون فترة بعد اخرى ثم ينصرفون . وليس للمدينة الكبيرة ذات التاريخ الفني الكبير اي فرقة مستقرة .

هناك ما اشار اليه الزميل من تعدد وتغير القيادات بسرعة وبدون اي تنظيم ذاكراً القيادات المسرحية الكبيرة . انا اذكر المسرح القومي في خلال الثلاث سنوات الاخيرة . المسرح القومي هو اكبر مسرح في الحركة المسرحية المصرية . واعتقد انه اعرق مسرح في الوطن العربي . المسرح القومي في ثلاث سنوات مر عليه خمس مديرين كل مدير يبقى شهرين ثلاثة بسياسة مختلفة عن السياسة السابقة وتكون النتيجة طبعاً إضطراب عظيم ولذلك من الممكن ان تقول ان الموسم الاخير للمسرح القومي كان اقل المواسم شأناً لا في مصر وحدها وانما في الوطن العربي كله من حيث انتاجه ومن حيث النتيجة التي قدمها ، حيث انه لم يقدم شيئاً له قيمة على الاطلاق .

هناك ايضاً ما اشار إليه استاذنا الدكتور الراعي عن الفنون الجديدة التي ظهرت في الحركة المسرحية العربية المصرية مثل فن البالية . ظهرت فرقة البالية

ومدرسة البالية وطلعت فرقة وشاهدتها مرة او اثنتين ولا شك في ان كثيرين ممن شاهدوا هذه الفرقة العظيمة المشرفة التي يمكن الحكم عليها بأنها تثبت شيء اساسي وهو ان الخامة الاساسية في الموهبة العربية موجودة جداً لأعلى الفنون ولكن هنا اتساءل ابن فرقة البالية من سنة /١٩٧١/ الى منتصف ١٩٧٢، يمكن عرضت عرض او عرضين لا يزيد مجموعها عن يومين او ثلاثة وعرضتهم للدبلوماسيين الاجانب او لبعض الدعوات لجمهور مدعو بدعوات خاصة . هذا الموقف هو موقف غريب ونتيجته الحتمية هو تدهور هذه الفرقة وتدهور هذا الفن ووجوده عندنا يعني كأثر من آثار التعلق بالحضارة الفنية الرفيعـة .

فرقة الفنون الشعبية من المعروف لجميع المشتغلين بالحركة الفنية انها فرقة مضطربة جداً وانها تعاني من المشاكل المعقدة التي تكاد تقضي عليها وان العناصر الجيدة فيها تهرب منها لسبب او لآخر وآخر الهاربين هو مصمم الرقص اللامع الموهوب كمال نعيم الذي ترك الفرقة كلها وتعاقد مع الجزائر ليعمل هناك . والفرقة الآن عايشة على انتاجها القديم ولا ادري ماذا تفعل في الغد . إذن فهذا الفن ايضاً مهدد ، فن البالية مهدد وفن الرقص الشعبي مهـــدد .

السيرك نفس الشيء يتعرض لمشاكل كثيرة لانه لا يوجد احد يأخذ الفنون عنده كما ينبغي لدراسة مشاكلها وحل هذه المشاكل وعلاجها . في السيرك انا اعلم ان البشر يعانون من مشاكل كثيرة والحيوانات تعاني مشاكل كثيرة ومسرح العرائس وهو من اجل الانجازات المسرحية للحركات المسرحية ، كل شيء فيه يتدهور. اللاعبون فيه يحتاجون الى خبرة كبيرة لانه فن دقيق ويحتاج الى دراسة دقيقة جداً . اللاعبون يقل عددهم ويهربون الى مسارح اخرى ، والمبنى نفسه يسوء . نحن قمنا ببناء مبنى خاص لمسرح العرائس ، المبنى نفسه يسوء ويزداد قذارة يوم بعد يوم وهو فن لو استمرت الامور بهذا الشكل لن نجد بعد عام شيئاً اسمه مسرح العرائس على الاطلاق .

رغم أنه فن له جـــذور في بلدنا وله جمهور حاضر دائماً وهو جمهور آلاف مؤلفة من أطفالنا الذين يعبدون هذا الفن ويحبونه حباً عميقاً . فالنتيجة إن كل هذا الذي ظهر في ثورة المسرح مهدد بالزوال ومهدد بالانقراض نتيجة للظروف الموجودة والتي تتعرض لها الحركة المسرحية التي يجب ان نعالجها من جـــذورها حتى يتم ما اسميه بتصحيح حركة المسرح . يوجد تجارب فنية جديدة مثل « مسرح الجيب » . مسرح الجيب بدأ بتقديم التجارب المسرحية الجديدة محلياً وعالميـــاً . بدون اي تفصيل استطيع ان اقول ان مسرح الجيب انتهى ، لا وجود له ولم يعد له عقل ولا رسالة على الاطلاق .

هناك فنون مسرحية وهي ما تزال تحوم فوق حياتنا المسرحية كارواح واشباح هائمة مثل المسرح الغنائي الذي لا يجد من يمد له اليد ولا من يدفعه الى الحياة رغم أنه مسرح له تاريخ ، وهو مسرح قريب جداً الى الذوق العربي ومحبوب جداً من الجماهير . هذا المسرح كما قلت يعيش بيننا كشبح وكروح لا وجود فعلي لها .

النقطة الاخيرة التي اريد أن اشير اليها بدون تفصيل ايضاً أن وضع الفنان في مسارح القطاع العام من الناحيـــة الاقتصادية وضع متدهور جداً بالقياس الى وضع الفنان في القطاع الخاص. وضع الفنان في القطاع العام متدهور بالقياس الى وضع الفنان في القطاع الخاص فأكبر المرتبات في القطاع العام بالنسبة لأكبر الممثلين لا توازي $\frac{1}{10}$ من الذي يناله فنان القطاع الخاص وهذا طبعاً يؤثر تأثيراً كبير لأنه يغري البعض بالهروب من المسرح الجاد الى المسرح الخاص .

أريد أن اشير الى اهمية معهد الفنون المسرحية ، ومعهد الفنون المسرحية دوره مفهوم في حركة مسرحية جادة يجب ان يكون لها عقل وتكون لها ثقافة . وواقع معهد الفنون المسرحيـــة رغم كل الجهود التي تبذل في اصلاحه وتدعيمه واقع هذا المعهد طبعاً سيء جداً ، كل المدرسين فيه تقريبـــاً منتدبين من الصحف أو من

الجامعات . العمل فيه للأسف حتى الآن عمل بالنسبة للأساتذة وبالنسبة للتخطيط العلمي عمل ثانوي وليس عملاً رئيسياً، وهذا خطر كبير لأنه اذا أردنا لحركة المسرح أن تصح وأن تمضي في طريقها السليم فلا بد من ان ندعمها بالعلم والثقافة والناس المتخصصين القادرين على الحياة بجدية مع هذا المعهد ومع العناصر الجديدة المطلوب ان تنتشر في الحياة المسرحية بعد ذلك وشكراً .

أسعد فضة :

عندما اتكلم عن الحركة المسرحية مضطر ان اتكلم عن المسرح في سورية. عندما نتكلم عن المسرحية نجد أنفسنا مضطرين للبحث عن مقومات هذه الحركة المسرحية وباعتبار ان الحركة المسرحية الرسمية الوحيدة منذ الستينات حتى الآن كان القومي . فسأحاول ان اعطي فكرة عما قام به المسرح القومي من خلال تأكيده لبعض المقومات المسرحية التي كانت تفتقر اليها الحركة المسرحية قبل انشاء المسرح القومي . مقومات الحركة المسرحية بالدرجة الأولى رجال المسرح من مؤلفين ومخرجين وممثلين وفنيين . من مقومات الحركة المسرحية الاستمرار في النشاط المسرحي . من مقومات الحركة المسرحية وجود جمهور مسرحي . ايضاً وجود تراث مسرحي ايضاً، ابنية مسارح يقدم عليها النشاط المسرحي . اعتقد ان هذه هي مقومات الحركة المسرحية . لو نظرنا الى الحركة المسرحية قبل نشوء المسرح القومي نجد ان هذه المقومات معدومة تقريباً فلم يكن هناك رجال مسرح، لم يكن هناك مؤلف، لم يكن هناك مخرج. كانت هناك مواهب تمارس النشاط المسرحي عن طريق الهواية، لكن الهواية وحدها لا تكفي ولا بد للهواية من صيانة ومن نمو . ونمو الموهبة والحفاظ عليها لا يتم إلا من خلال الممارسة العلمية للعمل الفني ايضاً . لم يكن هناك استمرار للحركة المسرحية قبل الستينات والجمهور المسرحي صحيح كان هناك جمهور لكن كان هناك الجمهور الذي ليس له علاقة بالحركة المسرحية، جمهور يؤم المسرح

ليضحك او يبكي دون ان يتدخل فيما يقدم على خشبة المسرح . هذا جيد او غير جيد ينفع او لا ينفع . كان جمهور حيادي وحيادي جداً . وفي رأيي اسميه الجمهور الطيار الذي ليس له علاقة بالمسرح . يمكن ان يؤم المسرح في يوم ويبتعد عنه في اليوم الثاني . لم يكن هناك ابنية مسارح . كان هناك سينما اسمها سينما النصر والنشاط كان يقدم على بعض دور السينما. من خلال هذا الاستعراض لمقومات المسرح نجد ان هذه المقومات كانت معدومة قبل الستينات . في الستينات مع إنشاء وزارة الثقافة والارشاد القومي فكرت الوزارة بانشاء فرقة رسمية اخذت عناصرها من الفرق وشكلت منها فرقة المسرح القومي .

ما هي المهمة التي كانت ملقاة على عاتق المسرح القومي عند انشائه ؟ في رأيي كأحد العاملين في المسرح اوعندما تعاملت مع المسرح وجدت امامي مهمات عديدة وهي تأكيد مقومات حركة مسرحية . خلق رجال مسرح بالدرجة الأولى يقومون بالعبء في تطوير الحركة المسرحية والنهوض بها . وكانت مهمة المسرح في غياب المعهد ان يطور العاملين به من خلال الممارسة العملية ان يوجد هناك المخرج الجيد من خلال الممارسة العملية ، ان يوجد هناك الممثل الجيد ، ان يكون الفن الجيد. ولا افتيكم اذا قلت ان المسرح بدأ دون فنيين . لم يكن هناك مهندس ديكور عند انشاء المسرح .أول مهندس ديكور اشتغل في المسرح بعد انشائه بست سنوات منة / ١٩٦٦ / كان اول مهندس ديكور عاد من الخارج واختص بالديكور هو عام / ١٩٦٦ / . اذن بقي المسرح ست سنوات دون وجود مهندس ديكور . لا نزال حتى الآن نتعاون مع ما كبير من فرقة التلفزيون . اذن لانزال حتى الآن نفتقر الى الكادر الفني للمسرح. انما استطاع المسرح خلال هذه الفترة ان يربي الممثل الجيد، ان يوجد في المسرح المخرج الجيد، استطاع ان يحتضن المؤلف المسرحي . منذ سنة ١٩٦٦ حتى الآن قدم المسرح القومي مايقارب ١٦مسرحية

محلية . هناك بعض الآراء التي تقول ان المسرح قدم المؤلف وبعد ذلك المحاولة ذهبت ولم يقدم . هل هـذه مسؤولية المسرح أم مسؤولية الكاتب ؟. نحن نبحث عن أية بادرة محلية لنقدمها . ان الكاتب عندما يكتب عمل ثم ينقطع فهذه مسؤولية الكاتب وليست مسؤولية المسرح . نحن نتمنى جداً أن نربط المسرح بمؤلف وهذا المؤلف يستمر ويقدم كل سنة انتاجاً للمسرح . هـذه امنية من الأمنيات التي يتمناها المسرح حتى قدمنا بعض الأعمال - يعرف الزملاء الموجودون هنا - لا يوجد بها نسبة عشرين بالمئة من مقومات العمل المسرحي الجيد . لكن غامرنا وقدمناها وتعبنا فيها أكثر من مما نتعب في اي عمل عالمي في سبيل توسيخ قدم المؤلف المحلي على خشبة المسرح انطلاقاً من مبدأ ان المؤلف المحلي هـو الدعامة الاساسية للمسرح ولا يمكن ان تكون هناك نهضة مسرحية بغياب المؤلف المحلي.

استطاع إذن المسرح القومي خلال هذه الفترة ان يباور مواهب العاملين به في جميع المجالات . استطاع ايضاً ان يستمر ، ان يرتبط بموسم من خمسة الى ستة اشهر ثم ينتقل الى الاقاليم ، ولوان تجربة الاقاليم لي عليها كثير من الملاحظات. إذ لا يمكن ان يربى جمهور في الأقاليم من خلال زيارة المسرح القومي لمحافظة من المحافظات ثلاثة ايام او اربعة ايام . لا يمكن بشكل من الأشكال ان يربى جمهور. على الأقل لا بد لمحافظة ان يكون فيها نشاط مسرحي لمدة شهرين او ثلاثة على الأقل . وهذا لا يمكن للمسرح القومي ان يقوم به منفرداً . لابد ان توجـد مسارح في الأقاليم ويبقى زيارة المسرح القومي لها كتجربة رائدة فقط .

اذن استطاع المسرح ان يحافظ على استمرارية النشاط المسرحي في المحافظات بالنسبة للجمهور ايضاً . فقد قلت رأيي في الجمهور قبل انشاء المسرح القومي عام ١٩٦٠ . بدأ المسرح القومي يقدم في بداية نشوئه حفلة أو حفلتين على مسرح القباني الذي عدد مقاعده لايزيد عن ٢٥٠ مقعداً ثم بدأ العرض يمتد الى اسبوع فالى اسابيع

فالى شهر ثم انتقل الى الحمراء التي عدد مقاعدها ٦٠٠ كرسي والمسرحية اصبحت تستمر على المسرح في حدود الشهر ونصف الشهر وفي بعض المسرحيات يمكن ان تستمر شهرين او ثلاثة ولكن كنا مضطرين الى عدم عرضها لكي تسمع لمسرحية اخرى مقررة في الموسم . من هـــذا يتضح لنا اتساع الجمهور الذي رباه المسرح القومي خلال هذه الفترة واقول من حيث الكم والنوع ايضاً والكيف .

التراث المسرحي .. الحقيقة عندما بدأنا نبحث عن التراث المسرحي عندنا ليس من شك انه ضئيل جداً اذا رجعنا إلى العصور البعيدة ولذلك التحمنا بالتراث المسرحي الحديث الموجود في مصر بالذات لانه لابد من ان نلتحم بالتراث لكن هذا التراث مفقود للأسف، ليس هناك تراث ، فاضطررنا على الاقل ان نعمل نوعاً من التفاعل مع التراث المسرحي الحديث على الأقل وقدم المسرح القومي عدة اعمال مسرحية للكتاب العرب في مصر العربية أبنية مسارح لم يكن هناك بنـــاء للمسرح كما قلت . بوجود المسرح القومي. أضطرت الدولة ان تبني مسرح القباني. وعندما عدنا سنة ١٩٦٣ وجدنا أنفسنا نعمل على مسرح القباني الذي هو مسرح تجريبي لايرضي طموح الفنان الذي يريد ان يقدم اعمالاً يجب ان لاتحددها خشبة المسرح عندما يضع باعتباراته تأكيد مقومات الحركة المسرحية التي ذكرتها، أو لانعمل . فاشتغلنا على مسرح القباني سنتين او ثلاثة وبعدها حاولنا وجاهدنا في سبيل انشاء مسرح آخر ووجد مسرح الحمراء وطبعاً الفضل في وجود مسرح الحمراء هو وجود فرقة المسرح القومي . من خلال الاستعراض السريع كانت المهمة التي قام بها المسرح القومي هي تأكيد مقومات الحركة المسرحية لكن تبقى هناك الكثير من الأمور التي يجب ان يقوم بها المسرح القومي ولا تزال أمامه الكثير من المهام .

في رأي كثير من الاخوان ان المسرح القومي أحياناً يقدم كلاسيكياً، لماذا يقدم عملاً كلاسيكياً ؟ لأن مهمة

المسرح القومي كما قلت ان يعرّف الجمهور على المسرح العالمي ، ان يحتضن المؤلف المحلي ، ان يقدم التأليف العربي . كل هذه مهمات المسرح القومي لو كان هناك مسرح آخر يقدم أعمالاً كلاسيكية ويعرّف الجمهور بالمسرح العالمى لما قدم المسرح القومي اعمالاً كلاسيكية ، لكان قام في البحث عن اعمال أخرى .

في المهمات الملقاة ولا تزال واعتقد في رأيي كل تأكيد مقومات الحركة المسرحية تقع حتى الآن وحتى سنوات عشر مقبلة ستقع هذه المهمة على عاتق المسرح القومي لكن هناك كثير من الأمور يعاني منها المسرح القومي ، بالدرجة الأولى عملية التدخل يمكن تبدو هذه المسألة مسألة سهلة لكنها في الحقيقة عويصة جداً ومعقدة جداً ، يمكن المسرح يضع خطة لموسمه وبعد التدخلات نلغي هذه الخطة او ننسفها من جذورها فوصلنا في بعض السنوات الى إن بعض السادة الوزراء يوزع الأدوار على الممثلين ، يمكن كان المخرج الزميل فيصل الياسري كان موجود ، توصلنا أنه يوزع الأدوار والأسوأ من ذلك ان يوجد رجال المسرح أنفسهم يساهمون في هذه العملية . وجدت نفسي الرجل الوحيد الواقف ضد هذه العملية الغير صحيحة إطلاقاً . وجدت نفسي وحيداً ضد هذا الموقف .

إذن التدخل يربك المسرح كثيراً وليست هي مسألة سهلة إطلاقاً .

وانني احيي الاستاذ رجاء للنقطة الهامة التي ذكرها وهي رقابة الدولة على مؤسساتها اكثر من رقابتها على القطاع الخاص في الوقت الذي يمنع فيه عمل جيد سواء كان في القطاع او في القطاع العام نجد وزارة الثقافة تحتضن عمل ردىء يشوه ذوق الناس ويشوه كل ما نبنيه في سنوات، يشوه الجمهور ويشوه المسرح الذي نحاول ان يعمل منه تقاليد مسرحية كالتدخين والقهوة في الصالة وكل هذه الاشياء البديهية جداً حتى هذه الأمور تنسفها الفرق الخاصة وتنسف كل جهودنا فيما نجد وزارة الثقافة تحتضن هذه الفرق الخاصة وتقدم لها الاقتراح وديكورات واشياء اخرى في حين انها سفاسف محيفة

فعلاً اعني اخطر من جرثومة السرطان . في نفس الوقت يكون هناك عمل فكري له قيم كبيرة محجوب عن خشبة المسرح. ايضاً ما نعاني منه الكوادر الفنية الحقيقية. اصبحت الحركة المسرحية بحاجة ماسة الى معهد . صحيح المعهد له فوائد كثيرة. سيرفد الحركة المسرحيـــة والمسرح في الأقاليم ،والعلة في انشائه هي عدم وجود كوادر ايضاً ، اقول فان اللوم على وزارة الثقافة يوجد بها مخرجين راجعين من الخارج وفي احد هؤلاء المخرجين من حمص بالذات وزارة الثقافة يجب ان تنزل عند رغبة هذا الانسان ان يتعين بدمشق او اي مكان يشاء ولا تتدخل وزارة الثقافة ان هنـاك في مسرح بحمص بحاجة الى رجال،مسرح وتجبر هـــذا الانسان ان يعمل بحمص او لا يعمل يجب ان يكون هناك خطة لهذه الامور. فالمعهد بالاضافة الى رفد الحركة المسرحية بالعناصر يوجد له مهمة اخرى يمكن ان يراها البعض بسيطة ، انما اجدها انا في غاية الاهمية، العمل الفني يجب ان يتسم بالروح الجماعية وغياب المعهد ووجود هؤلاء العناصر فقط يغذي عندهم الروح الفردية والمزاجية وهذا اكبر خطر على الحركة المسرحية لأنه لا يوجد غير العنـــاصر تلك في غيـاب عناصر اخرى تكبر عندهم النزعة الفردية وفي بعض العروض اضطر ان يسرع. بعض الناس من الفرقة رفضوا ان يشتغلوا في مسرحية معادة كان لهم بها دور .

إذن غياب المعهد يوجد هناك سبب آخر وهام جداً وهو تغذية الروح الفردية والمزاجية في العاملين في الوسط الفني لأن الوعي غائب عن الوسط الفني عنا والناس الواعين قلائل جداً .

موضوع التسويق ، فعلاً تمر تجربة مسرحية ناجحة جداً ،تمر مرور الكرام ولا احد يلتفت لها ولا احد يحاول ان يطرح هـذا العمل في مجالات اخرى بمحافظات بأي مـكان آخر .

التمويل .. كلنا نعرف ان الفن يجب ان يكون فيه نوع من السخاء،لكن هذه المشكلة الحقيقة لا نعاني منها . من وقت

.بدأنا نعمل في المسرح منها من منطلقاتنا وفهمنا المعطيات لواقع هذه الحركة المسرحية وفي سنة ١٩٦٦ لما استلمت المسرح لم يكن هناك فرش واحد في الميزانية كنت اعمل مسرحية عرس الدم ولا يوجد فرش . فاضطررنا ان نستدين من السوق حتى نمول هذه المسرحية وهذه المسرحية تمول المسرحية الاخرى والمسرحية التي تليها ويعرف الدكتور رفيق هذه الحادثة لكن ارجع واقول إن مشكلة التمويل ليست مشكلة ومشكلة التضخم في الانفاق كما ذكر راجي ليس لها وجود عندنا .

التخوفات من المسرح الخاص :

التخوفات من المسرح الخاص ليس موجودة عندنا كما هي موجودة في مصر ولا تنكر أنه يوجد لدينا ممثلون كوميديون بمستوى مدبولي وفؤاد المهندس ، لكن الممثلين عندنا يعملون في المسرح له مستواه وله مكانته الفنية لذلك هذا التخوف من المسرح الخاص غير وارد إطلاقاً ، وكثير من الأعمال الخاصة التافهة اجهضت في مهدها ، لولا مساعدة الدولة لأجهضت في اليوم الاول من العرض . هذه التخوفات من المسرح غير موجودة ، إنما موجودة بشكل آخر وهي تبني الدولة لهذه التفاهات ولهـــذه الخزعبلات من الأعمال المسرحية . وارجو أن تلتفت الدولة الى الأعمال الجادة في الفرق الخاصة ، وتوجه عنايتها لها وتترك الفرق الخاصة تعمل كما تشاء ، دون أن ترعاها . توجه رعايتها فقط الى الفرق الخاصة الجادة .

شكراً .

رشاد رشدي :

مجرد ملاحظة بسيطة ونوع من لمّ المناقشة . الصورة التي رسمها الدكتور علي الراعي واعتقد انها واضحة تمام الوضوح للايجابيات التي قامت بها الدولة بالنسبة للمسرح واعتقد ايضاً انها الى حد كبير شاملة لبعض الايجابيات التي قامت بها الدولة في الوطن العربي باجزائه المختلفة ولذلك اعتقد انها الركيزة التي بنينا عليها كلنا كلامنا وكانت المنطلق الذي انطلقت منه المناقشات . لذلك السلبيات التي اشار

اليها الاستاذ رجاء النقاش والاستاذ راجي عناية، وجدنا لها في الواقع اصداء كثيرة في المسرح السوري لما تكلم الاستاذ هاني والاستاذ اسعد. لقد تكلم الاستاذ رجاء عن معهد الفنون المسرحية في مصر، وكان كلامه كله على حق، ولكن المشكلة بالنسبة للقائمين على التدريس في المعهد كلهم تقريباً منتدبون. هذه المشكلة تعاني منها اكاديمية الفنون بكل فروعها في مصر، وذلك لعدم وجود الاخصائيين المتفرغين لهذه المعاهد، وخاصة معهد الفنون المسرحية، وقد ارسل معهد الفنون المسرحية في تاريخه الطويل وهو اعرق هذه المعاهد واقدمها بعثات كثيرة جداً الى الغرب، منها سعد اردش، وكرم مطاوع ، كمال ياسين ، وحمدي غيث ... الخ من الاسماء المعروفة من رجال المسرح بمصر، كانوا اصلا بعثات في هذا المعهد وآخرهم احمد عبد الحي ولكن بكل اسف المادة تتدخل. مرتبات المعهد مازالت مرتبات ضئيلة، حتى بعد ان تطور واصبح جزءاً من اكاديمية الفنون، وحتى اصبح وشيكاً أن يطبق عليه الكادر الجامعي. لكن الكادر الجامعي مهما علا يبدأ بأربعين جنيه للمدرس، في حين ان المخرج او من يعمل بالاخراج في مصر اول مرتبه ثمانون جنيهاً.

فأمام هذه العوامل المادية لانستطيع ان نقف في وجه مبعوث، كبعثة المسرح، عندما تأتي مؤسسة المسرح او وزارة الثقافة تقول انا اريدك مخرج عندي فيقول انني سأتقاضى ضعف مرتبي واكثر. طبعاً هذه مسألة خطيرة جداً، ونعاني منها وحاولت ان اقف في وجهها كثيراً، وحاولت بطريقة ايجابية في السنوات الثلاث التي توليت فيها المعهد، ان ارسل بعثات اكثر، وارسلنا بعثات كثيرة للاتحاد السوفيتي وغيره من البلاد المتعاونة معنا، سواء في التمثيل، او الاخراج، او النقد المسرحي، او الأدب المسرحي ولكن اتوقع لها نفس المصير لانها عندما تعود، تعود الى المعهد برواتب قليلة مهما طبق عليها من ظروف الجامعة. وطبعاً لن ترضى بهذه الرواتب، وطبعاً ستعود الى مؤسسة المسرح، او هيئة المسرح، او اي

جهة من الجهات التي تدفع رواتب اكبر. وكما اشار الاستاذ رجاء، من ان رواتب الفنانين عندنا لا توازي جهد اي موظف صغير في الدولة، وهذه مسألة يجب الالتفات اليها، وواجب التوصية عليها.

بالنسبة للمسرح الخاص، كما لفت نظري الدكتور (الراعي). نحن تناولناها عرضاً لكن الاستاذ اسعد تناولها بشيء اكثر من التفصيل. وانا اعبر عن رأي بسيط لانه من الواجب الحسم الحازم جداً في هذه المسألة، بحيث يطلب من الدولة سواء هنا او في اي بلد عربي، ان لا تحتضن بل وألا تساعد على وجود هذا المسرح، مسألة ليست مسألة دكتاتورية إطلاقاً إنما في الواقع كما ذكر الدكتور الراعي والاستاذ راضي عناية والاستاذ رجاء النقاش هذه الظاهرة خطيرة جداً وكما أشار الاستاذ أسعد فضة ايضاً بهرب كثير من الفنانين الى المسرح الخاص، بل ان الدولة احياناً، وهذا اعرفه جيداً، بل ان وزير الثقافة احياناً، كان يعطي تصريحاً خاصاً لكبار الفنانين، بأن يتركوا عملهم في المسرح الجـــاد، ومؤسسة المسرح، يتركوا أدوارهم ويذهبوا ليساعدوا في مسرحية خاصة، التي هي ملك المسرح الخاص التافه كل التفاهة، والذي له خطر أبعد من انه تافه في ذاته، وهو انه يساعد مساعدة فعالة قوية جداً على افساد ذوق الجماهير. ولذلك مثل ما أشار «راجي» الذي يحصل انه اصبح المسرح الجاد هذه الأيام وفي السنوات الأخيرة يحاول ان يتخذ نفس أساوب مسرح القطاع العام. وطبعاً لا يستطيع ان ينافسه. وكل الذي يحصل انه يتدهور مع تدهور المسرح الخاص، والنتيجة طبعاً التي يعاني منها هو الجمهور، والذي يعاني منها هو الفن المسرحي، وافساد ذوق الجماهير.. وذلك نعتقد انه لاعادة ذوق الجماهير أو نعيد اقبال الجمهور على المسرح الجاد بعدما حدث في المسرح الخاص من توسع وبعد احتضان الدولة بطريقة او بأخرى للمسرح الخاص. تحتاج مثلاً من جديد الى الحفر بالصخر. وأنني اخشى هذا كثيراً، لكن اتوقعه ايضاً. ان لم يوضع لهذه المشكلة حد، وحد حاسم وحازم، ولا يقبل النقاش. شكراً.

بهاء طاهر

في الحقيقة تفضل معظم الزملاء بالقاء الضوء على دور الدولة وعلاقتها بالمسرح ، وقيلت كلمات ومقترحات طيبة في هذا المجال، بينما الحديث عن المسرح التجاري والمسرح الخاص كما اشار الدكتور رشدي الآن لم يحظ بمثل هذه العناية . واريد ان الفت النظر الى حقيقة معينة وهي ان نشأة المسرح التجاري الخاص في بلادنا ، سواء في مصر وفي غيرها من البلاد ، تالية لانشاء ونجاح المسرح الرسمي ، وليست سابقة عليه ؛ بمعنى انه قبل إنشاء والتوسع في إنشاء الفرق الرسمية التابعة للدولة في مؤسسة المسرح في مصر ، على سبيل المثال لم تكن هناك سوى فرقة خاصة واحدة تعمل ، هي فرقة نجيب الريحاني ، وكانت هناك فرقتان جادتان هما فرقـة انصار التمثيل ، وفرقة المسرح الحر ، ولم تكونا تعملان بانتظام . وان الدور العظيم الذي قدمه المسرح الحر ، طبعاً في تاريخ المسرح المصري الذي نعرفه جميعـاً ، اريد ان اقول ان الفرق التجارية او الفرق الخاصة نشأت بعد انشاء ونجاح المسرح الرسمي ، وليس قبل ذلك . وقد نجحت هذه الفرق في اجتذاب جماهير عريضة كانت هي الجماهير المشروعـة للمسرح الرسمي الجاد ، الذي انشأته الدولة . لماذا نجحت هذه الفرق ؟ لا مجال للحديث الآن ، ولكن يمكن ان نشير باقتصار الى ان هـذه كانت تنتمي الى تراث عريض ، في النظر الى الفنون ، كنوع من التسلية المخدرة كنوع من الالهـاء وارتفعت اصوات التحذير في ذلك الحين تحذر من ان العملة الرديئة في مجال الفن تطرد العملة الجيدة ، وان المسرح الجاد الوليد بحاجة الى مزيد من العناية والرعاية ، وان أول متطلبات هذه العناية والرعاية ، هـي وقف التخريب الذي تحدثه الفرق المسرحية التجارية بمفاهيمها المتخلفة بالذوق العام . وقيل على سبيل المثال ، ان المسرح ان لم يتدارك ، سينتهي به الأمر الى ان يصبح كالسينما ، التي استعصت على العلاج ، لطول ما وقعت في المفاهيم التجارية للفن باعتبارها تسلية وإلهاء وتخديراً . صحيح

انه قيل ان الجمهور الذي يقبل على المسرح التجاري هو جمهور من طبقة معينة، جمهور قادر على ان يدفع سعراً عالياً في تذكرة الدخول للمسرح التجاري . ولكن هذا ليس صحيحاً مع اطلاقه . فان الاعمال التي تقدمها هذه الفرق التجارية، تجد طريقها الى الانتشار العام عن طريق اذاعتها سواء في التلفزيون او في الاذاعة، وبهذا تؤثر تأثيراً كبيراً على ذوق الجماهير، وتسهم مع السينما في خلق هذا الذوق، الذي نشكو منه جميعاً . والأساس الفكري لهذه المسرحيات التي تقدمها الفرق التجارية مجال مفتوح للدراسة، ولن استطيع طبعاً ان اقدم هذه الدراسة الآن . ولكنني اشير الى ان استغلال هذه الفرق لشعار التسلية والضحك بلا هدف، قد اسفر عن تقدم الطوائف الشعبية في كثير من الأحيان، بشكل يتضمن الاستخفاف، ويرسخ مفاهيم طبقية بالغة التخلف، هناك نماذج، ولكن لا مجال لها الآن . وقد شرحت في حديثي السابق الأسباب الرئيسية التي أتصور انها تدعو الى إقبال الجماهير على هذه الفرق، وانصرافها

المستمر عن المسرح الجاد، وهي الى جانب ما ذكرت الآن ان المسرح الجاد لم يحقق التطلع الذي علقته عليه الجماهير، في أن يكون مسرحاً مرتبطاً بالقضايا المصيرية التي يعيشها الوطن، بعد عام ١٩٦٧، بمعنى أنه كانت هناك مسرحيات، ولكن هذه المسرحيات لم تشكل مناخاً عاماً يمكن ان يشعر معه الانسان بأن المسرح يعالج ويحقق الآمال المعقودة عليه ، وعلى فنان المسرح باعتباره ضمير أمته . كل هذه المشاكل أشرت كرؤوس موضوعات ، وأعتقد الآن أننا لم نستطع التوسع بسبب الوقت ، ولكنني أقول إننا مطالبون بعد إدراك هذه المشاكل ، بتقديم مقترحات لعلاج هذا الوضع ، الذي هو كما اتصور وضع مؤسف حقيقة . يا ليت أن يتحقق ما قاله الدكتور رشاد رشدي أن تلغى هذه الفرق إلغاءً كاملاً، ولكن أخشى ان نكون بذلك متفائلين تفاؤلاً كبيراً، ولا بد ان نطامن من غلوائنا، ونطالب ببعض المطالب العملية التي قد يسفر عن تحقيقها أن تخفف على الأقل من الأضرار البالغة،

التي تحدثها هذه الفرق، وأنا أصر على ان هذه الفرق لها أشباه في كل قطر عربي، لكي تخفف كما قلت من اضرارها

اقترح ان تكون هناك في كل بلد قيادة عليا مسرحية، تشرف على المسرح الخاص والمسرح العام، قيادة تضم المختصين من الكتاب ومن النقاد، ولا تكون رقابة الى جانب الرقابات الاخرى المتعددة، وانما تكون هيئة تضع الخطوط العريضة لما ينبغي ولما لا ينبغي ان يكون هو السمة الغالبة على المسرح، قيادة لاتفرض إجراءات تحد من حرية الفنان بل تضمن حرية الفن الحقيقي وحمايته من المنافسة غير المتكافئة مع المسرح التجاري والمفاهيم المتخلفة في المسرح، وهي منافسة غير متكافئة لأنني كما قلت العملة الرديئة تطرد العملة الجيدة، في بلاد لم يستقر فيها الوعي الفني بعد، ولم تتطور فيها الاعمال الفنية تطوراً كافياً يضمن لها ان تتأكد من أن لها جمهورها كما هو الحال في البلاد المتقدمة في المسرح.

اقتراح ثان : أن تحتضن مؤسسات الدولة الفنان المسرحي الحقيقي وأن تطرد عن نطاقها فن التسلية المجردة، الذي لا يحتاج الى تشجيع بقدر ما يحتاج الى تطبيق؛ بمعنى ان لا يقدم في فرق المسرح الرسمي الاعمال التي كما قيل سعت الى منافسة المسرح الخاص في ميدانه وهذا كان خطأ وطالما نبّه الى هذا الخطأ.

ايضاً بما يتعلق بدور الدولة في المسرح ككلمة اخيرة اقترح تنظيم وزيادة الرعاية الفنية للفنانين المسرحيين الحقيقيين، كتاباً ومخرجين. اشار الدكتور علي الراعي الآن الى أن أجر توفيق الحكيم مثلاً رفع من ١٠٠ جنيه الى ٥٠٠ جنيه. ما زلت أرى أن هذا أجراً غير كاف على الاطلاق نحن نطمح الى ما هو موجود في كل البلاد المتقدمة فنياً، في ان يكون الفنان المسرحي متفرغاً لكتابة المسرحية، هذا هو دوره وهذه هي وظيفته التي لا تقل اهمية وجلالاً عن اية وظيفة اخرى في المجتمع. الى أن تحقق هذا اعتقد أننا سنظل نعاني كثيراً من بعض النواقص التي اشرت الى رؤوسها بهذه الكلمة. وشكراً.

فيصل اليامري :

أود ان اشير باختصار الى بعض النقاط التي اثيرت . من مقومات الحركة المسرحية ذكر : الكاتب والثقافة المسرحية ، وتطرق في ذلك الى الثقافة المسرحية في المدارس . اعتقد بالاضافة الى ماعلمناه انه في سورية لايوجد معهد للمسرح وحتى الامكانيات القليلة المتوفرة للثقافة المسرحية غير مستغلة . مثلا اطلعت قبل اسبوع على منهاج البكالوريا الخاص بالمسرح . ماذا يدرس طلبة الثالث ثانوي المقبلين على الجامعة؟ وجدت ان هذا البرنامج لايتطرق إلا لشوقي وعزيز اباظة ومحمود تيمور وباكثير ومرور أبالحكيم فقط. ويبدو لي أن الاساتذة الذين وضعوا هذا البرنامج لم تتغير معلوماتهم منذ عشرين سنة او ٢٥ سنة وحتى في الجامعة علمت البارحة أن النص المسرحي الوحيد المقرر هو قيس وليلى لشوقي في الصف الرابع للآداب . يتعاملون هذا كنص مسرحي و كثقافة مسرحية . واذا كنا نبحث عن معاهد ونبحث عن ثقافة مسرحية ونبحث عن مسرح مدرسي الأجدر بنا أن نعيد النظر بما يدرس للطلبة من ثقافة مسرحية وحتى في الجامعة اتيحت لي الفرصة ثلاث مرات أن اكون عضواً في انتقاء البعثات الفنية الى الخارج ويتقدم في كل سنة حوالي ٧٥٠ انساناً من حملة البكالوريا لم يستطع إنسان واحد أن يجيب إجابة تتناسب مع سنه وثقافته حول الثقافة المسرحية . حتى ان كثيرين من حملة البكالوريا لايعرفون أبسط المصطلحات المألوفة في الحركة المسرحية مثلا (سيناريو . . .) حتى وبالنسبة للثقافة المسرحية العربية البرنامج المقرر قاصر جداً وهو يعود الى ما كان في المسرح العربي قبل ثلاثين سنة والكتب موجودة بامكانكم أن تطلعوا عليها .

الشيء الثاني الذي اودان اذكره أيضاً بسرعة هو أن الدكتوررفيق الصبان طلب بعض المعلومات بالنسبة الى مايجري بالدول الاشتراكية . في المانيا الديمقراطية /٩٦/ مسرحاً عدا مسارح الهواة كلفت الدولة عن كرسي في كل يوم عرض /٦،٥/ مارك . وفي مدينة / بانيز/ التي شاهدنا لهم

مسرحية الجرة المكسورة سكان المدينة /٥٦/ الف نسمة فقط مسرحها يضم /٥٠٠/ شخص يعملون في ذلك المسرح. إحصائية صغيرة أخرى إن ميزانية قسم الدراسات في التلفزيون الألماني /٩٦/ مليون مارك. معلومات فقط نحن لا نريد أن يوازي انفاقنا المالي أي بلد أوربي، ولكن حتى الأسس المادية والأنظمة المالية المتبعة في مصر غير مطبقة عندنا. ميزانية المسرح في سورية كما ذكر الاخوان لا تتجاوز ديكور مسرحية في مصر، وحتى الأنظمة المالية للمسارح بالرغم من ميزانيتها قليلة ولكن ريع المسارح يذهب مباشرة إلى وزارة المالية هنا المشكلة أكبر. بالأساس الميزانية قليلة وواردها يذهب غالباً وأكثره إلى وزارة المالية ولا تستطيع هذه المسارح أو المسرح القومي أن يستفيد من دخله لتحسين وضعه في نقطة تتعلق بالقضية المالية، وما هو الحل بالنسبة للأعمال الخاصة وكيف نستطيع أن نجد حلولاً حيث تكثر الأعمال الجيدة حتى من القرق الخاصة. غير ممكن كما قال الأستاذ بهاء طاهر ولكن من الممكن وضع تسهيلات ومغريات للعمل الجيد. مثلاً العمل الجيد يعطى المسرح مجاناً وبعض من الضرائب أو تقدم مكافأة مالية للعمل الجيد. أما العمل التجاري البحت والمسف فممكن أن تضاعف عليه أجور الصالة. لا يمكن أن أعطي القباني بـ /٧٥/ ليرة لمسرحية جيدة وأعطيه بـ /٧٥/ ليرة لعمل تجاري. العمل التجاري يجب أن أستغله أنا أيضاً تجارياً، أحاربه بسلاحه. والعمل الثقافي أعامله كثقافة. واذا كان الإقبال عليه جيداً أشتري بصفتي وزارة ثقافة أو بصفتي جامعة او بصفتي اي مؤسسة ثقافية مهمة في هذا البلد بطاقات لأشجع هذه البضاعة الثقافية، وبالنسبة للثقافة حتى الامكانات الصغيرة غير مستقلة في سورية طالب الدكتور بأن المركز الدولي للمسرح في سورية الى الآن عبارة عن منظمة سورية لا أعرف اين موجودة ولا اعرف من هو مسؤول عنها علماً أنه في عدد كبير من المسرحيين في سورية سواء كانوا مخرجين او ممثلين او كتاب ٢٩٣

المساهمة بهذا العمل وكل سنتين نسمع أن هنالك مشروعاً لجمع مجموعة من الناس . وتختفي هــــذه الشائعة التي تظهر عندما يصبح الكلام عن المركز الدولي للمسرح .

النقطة التالية : ذكر الأستاذ رجاء النقاش مخاطر هروب الفنانين الى المسارح الخاصة أنا اقول هنالك خطر اكبر على المسارح هو هروب الفنانين الى السينما والتلفزيون عن طريق المنافسة والاغراء المادي . وحدث هذا في سورية عندما حاول المسرح القومي أن يضغط على الممثلين بأن ينظموا وقتهم بما يلائم عمل المسرح وكانوا يفضلون عملهم في التلفزيون على عملهم في المسرح وحدث إضراب بين الممثلين وقالوا نستطيع أن نستغني عن عملنا في المسرح لأن اجور تمثيلية تلفزيونية يعادل أجور راتب شهر في المسرح وإذا وضع الممثل او الفنان في موقف الخيار بــــين المسرح والتلفزيون سيختار حتماً التلفزيون ويستغني عن ٢٠٠ او ٣٠٠ ليرة في المسرح .

النقطة الأخيرة التي أود الأشارة لها وهي مع الأسف بالرغم من انهــــا تحتل جانباً كبيراً من البرنامج ولكنها لم تعالج معالجة واسعة هي: الجمهور. انا اعتقد من حق الجمهور وشيء مشروع جداً ان يطالب بالمتعة وهذه المتعة بغض النظر إذا كانت مــع المعرفة أو بدون معرفة ، المتعة الشيء الأساسي الذي يدفع بالجمهور إلى المسرح . والجمهور يذهب إلى المسرح ليشاهد مايريده وإذا كنا نقدم لهمانرغب في جذب جمهور لنا فيجب ان نقدم له مايجذبه فإما معالجــــة حقيقية وصادقة لمشاكله وإما عمل ممتع الجمهور يكره شيئاً واحداً الملل في المسرح دوناي عمل فني وإذا كانت المسرحية الجيدة مرفوضة من الجمهور فان ذلك يعود إلى سببين : إما لأنها مملة وإما لأن الطرح لم يعط محتواه إلى الجمهور . وفي الحالتين معنى ذلك أن المعنى والعرض سيء . ومواصلة عرض هذه الأعمال المرفوضة هو نوع من المحاربة للمسرح لأنه سيهرب الجمهور الذي اكتسبناه بالعمل الجيد يأتي مرة ثانيــــة

ويرى عمل ممل أو سيء يهرب مرة ثانية ولا يعود وهذا المشاهد الطيار كما أسماه الأستاذ أسعد فضة سيطير نهائياً ولا يحب مسرحنا .

النقطة التالية التي سأطرحها : هل لم نعد نعرف جمهورنا ؟ لمن نقدم مسرحنا ؟ هل للعمال، هل للموظفين للعجازين ، للصغار، للكبار للطلبة للمثقفين . جمهورنا خليط لا يوجد فيه تناسق اعتقد أنه لا يوجد جمهور بهذا المصطلح الواسع المحدد . لذلك يجب أن نبحث عن تشخيص أدق للجمهور وكيف نخاطب الخليط بأذواقه وبمستوياته وأيضاً في تركيبه الطبقي .

شكراً .

حنا مينه :

لدي ملاحظات صغيرة جداً . الاتجاه السائد في الندوة على حق في اقرار توصية تطلب من الدولة في كل قطر عربي ان تقف موقفاً حازماً من المسرح التجاري الذي يقدم مسرحيات مبتذلة تهبط بذوق الجمهور . ولكن عند الكلام حول هذا الموضوع حدث تداخل بين المسرح التجاري بهذه الصفة ، وبين المسرح الخاص بمعنى الفرق الخاصة ، فإذا كان المقصود هو المسرح التجاري فأنا موافق لأن هناك فرقاً مسرحية خاصة تقدم اعمالاً جادة وجيدة ، ويجب ان تحظى برعاية الدولة وتشجيعها . ووجود هذه الفرق الخاصة ضروري بالنسبة للفرق التي هي مؤسسات حكومية لبقاء التنافس الذي يخلق نوعاً من التحدي ونوعاً من التجويد للأعمال . كذلك أوافق على كثير من الأشياء التي قالها الزميل أسعد حول المسرح القومي ، ولكن مهمة المسرح القومي لتقديم أو تعريف الجمهور بمسرحيات عالمية وبالمسرح العالمي تقع أحياناً في المغالاة ، فتقدم مسرحيات قد لا تكون ضرورية . هذا العام قدم المسرح القومي عندنا مسرحية « الملك لير » ، وأظن ان هذه المسرحية قدمت كثيراً وكان يمكن ان نجد مسرحيات أخرى عالمية حديثة نقدمها . ان مسرحية ضخمة كهذه تحتاج الى امكانيات كبيرة لكي تقدم بشكل جيد . فاذا كان من مهمة المسرح القومي التعريف بالمسرح العالمي فليكن ذلك بحدود إمكانياته وبحدود الجديد في المسرح

العالمي فلا نتوقف عند بعض المسرحيات الشهيرة الضخمة التي تحتاج إلى إمكانيات كبيرة . وأذكر بهذه المناسبة ان المسرح القومي كان يريد ان يقدم عملين هذا العام: أحدهما « المهرج » والثاني « الملك لير »، وهناك ممثل له الفضل في بناء المسرح عندنا إسمه عبد اللطيف فتحي قضى كل وقته في الجهاد من أجل المسرح وكان دائماً يمثل الأدوار الكوميدية وهو مشهور بهـا ، ولكن توزيع الأدوار في المسرح القومي أعطي عبد اللطيف فتحي دور الملك لير واعطي دور المهرج لشخص آخر . فقال عبد اللطيف : قضيت ٢٥ عاماً في انتظار ان أمثل دور المهرج على المستوى الراقي، فلما حان الوقت اعطي هذا الدور لغيري واعطيت « الملك لير » .. اظن ان المسألة تحتاج الى مراعاة الضرورة في المسرحيات التي يقدمها المسرح القومي ومراعاة توزيع الأدوار بالنسبة لها .

ثم ان انشاء المعهد المسرحي في سورية ضروري جداً لأن المعهد يرفد المسرح بالعناصر الجديدة ، وخاصة العنصر النسائي ، فهو يحتاج الى وسيلة تبرر الدخول الى عالم التمثيل . فالفتاة التي تنال الشهادة من المعهد ستدخل التمثيل وهي تحمل شهادة وبنوع من الكرامة ، وسيكون اهلها موافقين في هذه الحالة ، اما بدون هذه الشهادة فاظن ذلك متعذراً . وانني اؤيد انشاء معهد مسرحي في سورية . وشكراً

راجي عناية

انا اعترض على فكرة محاربة الدولة للمسرح التجاري لأن المسرح التجاري يلبي للجماهير نفس ما يلبيه الملهى الليلي والكباريه القائم والموجود وله جمهوره في مصر . حتى موقف التلفزيون من هذا المسرح التجاري غير مضمون لان التلفزيون يقدم مادة جادة ويقدم مادة تسلية ، وأعني انه يقدم خليطاً من المواد ، وثبت استحالة الامتناع عن تقديم هذه المسرحيات في التلفزيون . هذه حقيقة . وبالعكس التلفزيون يكون متلهفاً على أن يضمّن برامجه هذه المسرحيات . انا أرى ان الوسيلة الحقيقية لعلاج هذا الموقف هي خلق المسرح البديل لجمهور جديد

عندما تنجح حركة مسرحية بطبيعتها ستجتذبها الحركة المسرحية الجديدة .

وشكراً

هاني الروماني

أريد ان اعقب على ما قاله الاستاذ أسعد. طبعاً انامعه بالنسبة لما حققه المسرح القومي من انجاز، وهذا شيء اكيد. ولي سؤال حول المعهد. منذ انشاء المسرح القومي حتى الآن لم يزد عدد الفنانين شخصاً واحداً، لم يزيدوا اطلاقاً. هذه من الاشياء الملحة .

وشيء آخر بالنسبة للكتاب . انا اورد مثالاً صغيراً : الأخ سعد الله ونوس ككاتب طبعاً حاول اول مرة وثاني وثالث مرة نظراً لأنه تعاون مع فرقة خاصة ، فرقة من الممثلين والمخرج . أطوار هذا الكاتب ومحاولاته اصبحت حقائق واقعة . وعلى رجال المسرح خاصة الموجودين في المسرح القومي الذين اخذوا المحاولات الأولى ان يفتحوا هذا الحوار والتواجد مع الكاتب حتى تأتي محاولة اسلم منها وما الى ذلك .

وبالنسبة لعلاقة الدولة بالمسرح الخاص الجاد أورد مثالاً صغيراً وأؤيد الاستاذ حنا مينه في الموضوع: نحن في العام الماضي قدمنا مسرحية حفلة سمر من اجل خمسة حزيران واحدثت نجاحاً جماهيرياً كبيراً وكان من المفروض ان تذهب هذه المسرحية للقاهرة والى الآن لم تذهب ولا ندري ما هي الأسباب وشكراً

أسعد فضة :

تعقيب صغير حول المركز الدولي للمسرح الذي ذكره الأخ فيصل باعتباري مسؤول عن المركز الدولي للمسرح في سنة ١٩٦٨ يمكن كان الدكتور علي الراعي في بيروت في اجتماع المائدة المستديرة كان من ضمن التوصيات ان بقية الأقطار العربية التي ليس عندها مركز دولية للمسرح أن تقيم تعمل مركزاً دولياً للمسرح. وعدنا الى هنا واشتغلنا والوزارة ساعدت

في انشاء المركز وطلع مرسوم بتسميتي مسؤولاً عن المركز . بعدها طلبنا ان نعمل هيئة . ومن سنتين عملنا هيئة عامة للمركز وكان ضمنها الأخ فيصل واجتمعت الهيئة بحضور وزير الثقافة والسيد الأمين العام الاستاذ أديب اللجمي وكان وانتخب / ١١ / شخصاً ينتخبون من بينهم خمسة أشخاص كمكتب تنفيذي للمركز ، ومن ضمنهم مهندس ديكور ،مدرس بالجامعة ، ومخرجان ، ومؤلف وهو الاستاذ سعد الله ونوس . لكن النشاط الذي يقوم به المركز نشاط محدود جداً لأنه ليس للمركز ميزانية . نشاط المركز معروف . طالبنا الهيئة العالمية للمسرح ان تعمل كل سنتين مسابقة للتأليف المسرحي ،النشاط الآخر للمسرح هو عملية لقاءات في بعض البلاد العربية . ولم تسمح الوزارة بالمشاركة في هذه اللقاءات ،والمركز لا يستطيع ان يعمل شيئاً ،ولا يستطيع ان يبعث احداً . اذن الموضوع ليس هو موضوع منظمة سرية . حتى المركز المصري عندما فكر ان يعمل

موسوعة عربية عن المسرح العربي كتب لكل المهتمين بالمسرح ان يعطونا نبذة عن حياتهم واعمالهم . الذين اجابوا ثلاثة حتى الآن منذ ست او سبع اشهر . هذا بالنسبة للمركز بالنسبة للنقطة الذي ذكرها الأستاذ حنا بضرورة أن تقدم اعمال لغير شكسبير لماذا ؟ التجربة شاهدها وهو يحكم عليها بالنسبة للمثل هو نفسه .عبد اللطيف صحيح كان معروفاً خلال / ٤٠ / سنة انه كان ملتزماً بخط واحد ، لكن حفاظاً عليه وحفاظاً على موهبته حاولنا ان نغير له هذا الخط لانه ممثل جيد وامكانياته جيدة وفعلاً لعب ادواراً جادة في المسرح ونجح فيها . اذن لا معنى ان عبد اللطيف لا يلعب الدور بالنسبة للمهرج الذي برأيه ان يلعبه عبد اللطيف انا برأيي لا لانه هناك مواصفات وله حالة صحية معينة بالاضافة انه كاد ان ينتهي من التدريبات لمسرحية الملك لير وكيف اعطيه دوراً آخر مرهقاً في موسمين وبأي سبب صحي بسيط يضرب الموسم كله ، المؤلفون الذين ذكرهم الأخ هاني .

يجب علينا ان نقعد مع المؤلفين ونؤلف معهم. لاحقنا جميع الكتاب وطلبنا اليهم التأليف . قالوا التعرفة هي العائق ،رفعنا التعرفة ثلاثة آلاف ليرة،ولا يوجد ضرائب كثيرة . وعندما نرى أي أمل من الكاتب نلاحقه كالبوليس حتى يقدم لنا عملا. لكن بالحقيقة تبقى مسؤولية الكاتب .

علي الراعي :

أود ان اقول حول مسألة الاحترام ان مجرد تواجد الفنان ، اي فنان ، داخل الجهاز المسرحي التابع للدولة بالضرورة يسبغ عليه الاحترام والواقع أقول ان احتضان الدولة للموهبة المسرحية المثقفة يضفي عليها بالضرورة احتراماً لا يكون لها اذا لم تكن هذه الموهبة محترمة من قبل الدولة . اتحدث عن اثنين من الممثلين المتكافئين بالظروف ،احدهما تسبغ عليه الدولة رعايتها،انا اقول انه سيحصل على احترام اكثر بهذا الشكل .

أشار الدكتور الصبان الى عمق النظرة الدرامية . قال هل جهود القطاع العام ادت الى عمق النظرة الدرامية بدلاً من مجرد الاتساع ؟ انا اقول فهم هذا العمق له عدة وسائل مثل تقديم مؤلفين عالميين لم تكن الارض العربية قد سمعت بهم أصلا. قدمنا يوماً من الايام مسرحيات لوركا ، قدمنا بعض المسرحيات لم تكن معروفة لفنانين كبار في الحقل المسرحي، قدمنا من الصين ، قدمنا من الاتحاد السوفيتي . تواجد أفكار جديدة وأشكال جديدة في المسرح يؤدي بالتالي الى عمق النظرة الدرامية ؛ بمعنى انه يبين للمتفرج العادي وفنان المسرح كم ان الفن المسرحي قادر على حمل الآراء والأفكار والمواقف العميقة حقاً . التقديم هنا يؤدي بالضرورة الى عمق النظرة الدرامية كما انه يؤدي الى تثقيف كافة المشتغلين بالفنون المسرحية والمتعاملين معها.

الموقف من القطاع الخاص . اريد ان اقول بعدما قدمت من ثناء على القطاع العام ، أريد ان اقول اننا يجب ان نبحث قضية المسرح التجاري بدون عصبية وبنوع من الحياد بمعنى ان نتفحص ظاهرة نجاح

المسرح التجاري . لماذا ينجح المسرح التجاري ؟ لا يمكن أن يكون الناس جميعاً مغفلين . فاذن لا بد ان هنـــاك أسباباً موضوعيـة يمكن تقصيها ويمكن الافادة منها لانجاح المسرح التابع للدولة واستقطاب عناصر النجاح الموجودة في المسرح التجاري ووضعها في خدمة المسرحيات الجادةذات القيم العميقةوذات الهدف التقدمي . وينبغي النظرفي هـــذا الموضوع بدقة بدلاً من تجاهل المسرح التجاري او الا كتفاء بصده او تركه يتحكم في رقاب الناس .

وشكراً .

* * *

اليــوم السادس
الخميس ١٩٧٢/٦/١

• لكل ناقد مسرحي «هملت» الخاص به، و«عطيل» الخاص به.

صلاح عبد الصبور

• الحركة المسرحية في سورية قائمة على المبادرات الذاتية فقط.

هاني الرومانى

• الانسان حصيلة بيولوجيه ونفسية واجتماعية معينة، ولا يمكن إلا أن يكون ذاتياً في أعماقه مهما حاول الموضوعية.

د. رفيق الصبان

• الفرق المسرحية الخاصة تنظر إلى الفنون كنوع من التسلية المخدرة والإلهاء.

بهاء طاهر

• الناقد المسرحي نوع نادر بين الفنانين والنقاد، وهو مؤلف ومخرج وممثل وفنان تشكيلي ومتفرج ذكي.

د. علي الراعي

• ما يظهر لنا على السطح فيه كثير من السوء، واذا نظرنا إلى السطح فقط ننتهي إلى ضرورة القضاء على دور القطاع العام في الحياة المسرحية.

رجاء النقاش

الدكتور رشاد رشدي :

عقدت اللجنة القطرية للمسرح سبعة اجتماعات بين السبت ٢٤ والأربعاء ٣١ أيار / مايو /. وقد ناقشت اللجنة موضوعين رئيسيين هما النص والنقد المسرحي كموضوع أول ، والدولة وعلاقتها بالمسرح على نطاق القطاع العام والخاص كموضوع ثان . كما أفردت اللجنة ندوة خاصة لمناقشة موضوع المسرح السياسي بمواصفاته وما يتطلب منه . وقد اتسمت مناقشات اللجنة في مجموعها بالموضوعية والجدية والكشف عن النواحي الايجابية والسلبية للمسرح على حد السواء في الوطن العربي ، والبحث عن الحلول وأحياناً التوصل الى بعض هذه الحلول . وذخرت الندوة بآراء متنوعة تستهدف جميعاً الصالح العام وتكشف ، رغم تنوعها ، عن وحدة الفكر العربي والمشاكل رغم اختلاف بعضها عن بعض أحياناً في بعض الأقطار العربية . إلا ان القضايا التي تثيرها او تنبع منها هي في واقع الأمر نفس القضايا . بالنسبة لأزمة النص المسرحي العربي اتضح من خلال المناقشة أننا بحاجة الى مزيد من الجهد لكي نرى نصوص الكتاب الجدد طريقها الى خشبة المسرح ، كما اتضح أن الكاتب المسرحي العربي بوجه عام بحاجة الى مزيد من الرؤية المسرحية وربما ايضاً الى مزيد من الوضوح الفكري والموضوعية الفنية التي تمكن الكاتب من ان يستكشف مادته ويقدمها في صورة فنية بدون دعاية سافرة أو خطابية تضعف الأثر الدرامي وتحيل العمل من عمل فني الى مجرد مقال او كلام يفتقر في هذه الحالة الى الفاعلية المسرحية . وليس معنى هذا ان يبتعد الكاتب المسرحي عن قضايا مجتمعه أو مشاكله ، فالمسرح اولاً واخيراً اكثر الفنون التصاقاً بالمجتمع لأنه في أساسه تعبير اجتماعي موجه لا إلى فرد او عدة افراد منفصلين ، بل الى مجتمع يتمثل ليلة بعد الأخرى في الجمهور الذي يشاهد المسرحية . وبالنسبة للبحث عن صبغة عربية للمسرح في الوطن العربي اجمعت الآراء تقريباً على ان المسرح إنما يكتسب هويته العربية بتعبيره الصادق عن قضايا الانسان العربي وبتصويره لهذا الانسان

بكل آماله وآلامه وايجابياته وسلبياته وواقعه واحلامه. وبالنسبة للنقد المسرحي اجمعت الآراء تقريباً على أن هناك أزمة حقيقية في النقد مصدرها ان اغلب من يمارسون النقد في وطننا العربي يفتقرون الى الدراسة الجادة والمشاهدة الواعية مما يجعل نقدهم مجرد انطباعات ذاتية تنصب على النص بدلاً من ان يكون هدفهم رؤية العمل المسرحي كما هو على حقيقته بدافع ايضاحه للجماهير والكشف عن نواحي القوة والضعف فيه على حد سواء. فليس من وظيفة النقد الكشف عن العيوب فقط، بل تحليل العرض المسرحي تحليلاً شاملاً واعياً يستند الى مفاهيم فنية وفكرية سليمة ويهدف الى تصحيح ذوق الجماهير والأخذ بيدها، وربما ايضاً الأخذ بيد الكاتب والفنان المسرحي بوجه عام. يجب ان تكون النظرة الموضوعية هي قوام النقد. وبدون النظرة الموضوعية، الى جانب الدراسة الجادة الواعية، لا يمكن ان يوجد النقد بل ومن الصعب، إن لم يكن من المستحيل، أن تقوم الحضارة نفسها.

ولقد تناولت الندوة مسألة هامة وهي: هل النقد علم او فن؛ واتفق الرأي تقريباً على أن النظرة الى النقد كفن هي نظرة رومانسية قديمة لأن النقد في حقيقته اقرب الى العلم منه الى الفن. فالعمل الفني دائماً كامل أما النقد فهو كالعلم يتغير ويتطور دائماً. والنقد يقوم على الابداع او ما نسميه في لغتنا العربية وهو اقربه الى الحقيقة / التأليف او التوليف / الى آخر الفروق بين الجهدين، جهد الابداع وجهد النقد. واذا كان الفن احياناً تعبيراً عن الذات فالنقد لا يدخل ذاتية الناقد في حسابه، بل هدفه دائماً العمل الفني بصرف النظر حتى عن خالقه.

وبالنسبة للمسرح السياسي اتفقت الآراء تقريباً على ان المسرح منذ بدايته عند الاغريق حتى الآن هو في واقعه مسرح سياسي. واذا كانت الظروف التي يمر بها الوطن العربي الآن تبرز الناحية السياسية في مسرحنا فيجب مراعاة الكشف عن الايجابيات الى جانب السلبيات، كما يجب ألا يكون الهدف من المسرح هو تصوير

الواقع من ذاته بل الكشف عما وراء الواقع وهي الحقيقة . وتعرية المجتمع هدف هام من اهداف المسرح السياسي ، او المسرح بصفة عامة ، ولكن التعرية يجب أن لا تكون بقصد التسلية ، بل بقصد شحن المتفرج وجعله يدرك نفسه ومجتمعه إدراكاً واعياً يدفعه الى مزيد من التأمل والعمل على تصحيح اخطائه والامل في مستقبل افضل ، وفي أن الواقع مهما كان سيئاً فهو ليس قدراً محتوماً بل يمكن ان يتغير بل ويجب ان يتغير .

وبالنسبة لعلاقة المسرح بالدولة ناقشت الندوة ما أنجزته الدولة من ايجابيات بالنسبة للحركة المسرحية في الوطن العربي كما ناقشت أيضاً ما يشوب هذه العلاقة من بعض السلبيات التي يعاني منها المسرح أحياناً . وقد قدمت في هذا الصدد عدة مقترحات من الممكن في رأيي تحقيق الكثير منها . وقبل عرض التوصيات ورؤوس الموضوعات للتوصيات يسرني أن أتقدم بالشكر نيابة عن اخواني للسيد وزير الثقافة الذي أتاح لنا فرصة هذا اللقاء والذي أضفى على الندوة من سماحته ورحابة صدره ما جعلها بحق عملاً جماعياً له قيمة موضوعية لابد أن تؤتي ثمارها .

والآن أتقدم برؤوس الموضوعات المقترحة والتي لخصتها لجنة الصياغة من عدة مقترحات أو توصيات تقدم بها السادة المشتركون في الندوة .

حصل اعتراض على هذه المقدمة لأنها تمثل رأياً شخصياً وطالب بعض المشتركين بالندوة عدم اعتبارها تمثل رأي المجتمعين .

* * *

من التوصيات :

- الدعوة إلى إنشاء إتحاد للمسرحيين العرب .
- العمل على انشاء صندوق عربي لدعم مهرجان دمشق .
- إعادة النظر في مفهوم الرقابة المسرحية .
- دعم النشاط المسرحي الفلسطيني .

توصيات ندوة المسرح

في مهرجان دمشق الرابع للفنون المسرحية

في نطاق مهرجان دمشق الرابع للفنون المسرحية ، دعت اللجنة العليا للمهرجان الى ندوة تعالج بعض الموضوعات المتصلة بالمسرح العربي . وقد استمرت الندوة في الفترة من يوم السبت ٢٧ أيار (مايو) وحتى مساء الخميس في ١ حزيران (يونيو) ١٩٧٢ .

شارك في الندوة مفكرون وباحثون واختصاصيون في شؤون المسرح العربي من البلدان العربية وهم السادة :

من الجمهورية العربية السورية :

الاستاذ فوزي الكيالي وزير الثقافة والارشاد القومي .

الاستاذ أديب اللجمي معاون وزير الثقافة .

حنا مينة ، سعد الله ونوس ، أسعد فضة ، هاني الروماني ، وليد اخلاصي ، الدكتور رفيق الصبان ، فيصل الياسري ، محمد كامل القدسي ، أحمد قنوع ، ممدوح عدوان .

ومن جمهورية مصر العربية :

د . رشاد رشدي

د . علي الراعي

رجاء النقاش

بهاء طاهر

صلاح عبد الصبور

راجي عنايت

ومن دولة الكويت :

محبوب العبد الله

عبد العزيز السريع

ومن الجمهورية اللبنانية :

جلال خوري

ومن المملكة المغربية :

الطيب الصديقي

ومن الجمهورية العراقية :

الاستاذ يوسف العاني

عقدت اللجنة الفكرية للمسرح سبع اجتماعات فيما بين السبت ٢٧ والاربعاء ٣١ مايو وقد رأس الندوة سيادة وزير الثقافة والارشاد القومي الاستاذ فوزي الكيالي رئيس اللجنة العليا لمهرجان دمشق الرابع للفنون المسرحية . وقد ناقشت الندوة موضوعين رئيسيين هما :

« النص والنقد المسرحي » كموضوع اول ، و « الدولة وعلاقتها بالمسرح على

نطاق القطاع العام والقطاع الخاص كموضوع ثان ، كما افردت النــــدوة جلسة خاصة لمناقشة موضوع « المسرح السياسي ، مواصفاته وما يطلب منه » .

وقد اتسمت مناقشات الندوة ، بمجموعها ، بالموضوعية والجدية والكشف عن النواحي الايجابية والسلبية على حد سواء ، للمسرح في الوطن العربي والبحث عن الحلول واحياناً بالتوصل الى بعض هذه الحلول .

وزخرت الندوة بآراء متنوعة تستهدف جميعاً الصالح العام وتكشف رغم تنوعها عن وحدة الفكر العربي ، بالرغم من اختلاف المشاكل بعضها عن البعض الآخر احياناً في بعض الأقطار العربية ، الا أن القضايا التي تثيرها او تنبع منها هي في واقع الامر نفس القضايا .

فبالنسبة لأزمة النص المسرحي العربي اتضح من خلال المناقشة أننا بحاجة الى مزيد من الجهد لكي ترى نصوص الكتاب الجدد طريقها الى خشبة المسرح ـ كما اتضح ان الكاتب المسرحي العربي بوجه عام بحاجة الى مزيد من الرؤيا المسرحية وربما ايضاً الى مزيد من الوضوح الفكري .. والموضوعية الفنية التي تمكن الكاتب من أن يستكشف مادته ويقدمها في صورة فنية بدون دعاية سافرة او خطابية تضعف الأثر الدرامي وتحيل العمل من عمل فني الى مجرد مقال او كلام ـ يفتقر في هذه الحالة ـ الفاعلية المسرحية .

وليس معنى هذا ان يبتعد الكاتب المسرحي عن قضايا مجتمعه او مشاكله فالمسرح اولاً واخيراً اكثر الفنون التصاقاً بالمجتمع .. لأنه في اساسه تعبير اجتماعي ليس موجهاً الى فرد او عدة افراد منفصلين بل الى مجتمع يتمثل ليلة بعد اخرى في الجمهور الذي يشاهد المسرحية . وبالنسبة للبحث عن صيغة عربية للمسرح في الوطن العربي اجمعت الآراء تقريباً على ان المسرح انما يكتسب هويته العربية بتعبيره الصادق عن قضايا الانسان العربي وبتصويره لهذا الانسان بكل آماله وآلامه وايجابياته وسلبياته واحلامه . وان لم يمنع هذا من

ان ينفسح المجال للبحث عن اشكال مسرحية تستخدم التراث العربي .

وبالنسبة للنقد المسرحي اجمعت الآراء تقريباً على ان هناك ازمة حقيقية في النقد، مصدرها ان كثيرين ممن يمارسون النقد في الوطن العربي يفتقرون الى الدراسة الجادة والمشاهدة الواعية مما يجعل نقدهم في احسن الاحوال مجرد انطباعات ذاتية تنصب على النص بدلاً من ان يكون هدفهم هو رؤية العمل المسرحي كما هو على حقيقته بواقع ايضاحه للجماهير والكشف عن نواحي القوة والضعف فيه على حد سواء .

فليس من وظيفة النقد الكشف عن العيوب فقط ، بل تحليل العرض المسرحي تحليلاً شاملاً واعياً يستند الى مفاهيم فنية وفكرية سليمة ، ويهدف الى تصحيح ذوق الجماهير والأخذ بيدها، وربما ايضاً: الأخذ بيد الكاتب والفنان المسرحي بوجه عام .. فالجهد النقدي يجب ان يكون قوامه النظرة الموضوعية ، وبدون النظرة الموضوعية الى جانب الدراسة الجادة الواعية لا يمكن ان يوجد النقد . . بل ومن العسير ان لم يكن من المستحيل ان تقوم الحضارة نفسها .

ولقد تناولت الندوة مسألة هـامة، وهي : هل النقد علم أم فن؟ واتفق الرأي تقريباً على ان النظرة الى النقد كفن هي نظرة رومانسية قديمة لأن النقد في حقيقته اقرب الى العلم منه الى الفن . فالعمل الفني دائماً كامل ، اما النقد فهو كالعلم يتغير ويتطور دائماً . والنقد يقوم على التحليل اما الابداع فيقوم على التركيب او ما نسميه التأليف ... الى آخر ما هنالك من فروق بين الجهدين .

ولكن ليس معنى ذلك ان لا وجود لشخصية الناقد ، فقد ينتمي اكثر من ناقد الى منهج نقدي واحد ولكن يتميز كل منهم بأدائه النقدي الذي ينفرد به ، لأنه في النهاية حصيلة ثقافته وفكره ورؤياه وقدرته على ممارسة الجهد النقدي .. ومع ذلك فثقافة الناقد تدخل في ادائه النقدي وهي في النهاية حصيلة فكره ووضعه الاجتماعي .

وبالنسبة للمسرح السياسي اتفقت الآراء تقريباً على ان المسرح منذ بدايته عند الاغريق حتى الآن هو في واقعه مسرح سياسي . واذا كانت الظروف التي يمر بها الوطن العربي الآن تبرز الناحية السياسية في مسرحنا فيجب مراعاة الكشف عن الايجابيات الى جانب السلبيات . فالكشف عن الواقع يجب ان يتوخى الصدق كما يجب ان لا يكون الهدف من المسرح تصوير الواقع في ذاته ، بل الكشف عما وراء الواقع : عن الحقيقة .

وتعرية المجتمع هدف هام من اهداف المسرح السياسي او المسرح عامة ، ولكن التعرية يجب الا تكون بقصد التسلية او بقصد التشهير ، بل بقصد شحن المتفرج وجعله يدرك نفسه ومجتمعه ادراكاً واعياً يدفع الى مزيد من التأمل والعمل على تصحيح اخطائه والامل في مستقبل افضل وفي ان الواقع مهما كان سيئاً فهو ليس قدراً محتوماً ، بل هو دائماً قابل للتغيير ، بل ويجب أن يتغير . .

وبالنسبة لعلاقة المسرح بالدولة ناقشت الندوة ما أنجزته الدولة من ايجابيات بالنسبة للحركة المسرحية في الوطن العربي — كما ناقشت أيضاً ما يشوب هذه العلاقة من بعض السلبيات التي يعاني منها المسرح . . وقد قدمت في هذا الصدد عدة مقترحات ، من الممكن تحقيق الكثير منها . .

وقبل عرض التوصيات المختلفة التي تقدم بها السادة الاعضاء يسر الندوة ان تتقدم بالشكر الى شعب جمهورية سورية العربية وحكومتها ممثلة في وزارة الثقافة السورية التي أتاحت فرصة هذا اللقاء وتبادل الآراء بين ابناء الوطن العربي في موضوع ثقافي هام تسنى للندوة مجتمعة ان تحيله الى عمل جماعي له قيمة موضوعية لابد أن تؤتي ثمارها . وفيما يلي التوصيات التي تمخضت عن اجتماعات ندوة المسرح العربي .

* * *

التوصيات

١ – اتحاد المسرحيين العرب :

دعوة الفنانين المسرحيين والهيئات المسرحية في شتى انحاء الوطن العربي للعمل العاجل على انشاء اتحاد للمسرحيين العرب بكافة تخصصاتهم ، وتكون رسالة هذا الاتحـــاد هي توحيد الجهود في تدعيم المسرح العربي .

٢ – صندوق المهرجان :

العمل على انشاء صندوق عربي تشترك فيه جميع وزارات الثقافة ومؤسسات المسرح في البلاد العربية – بالاضافة الى المنظمة العربية للثقافة والفنون والعلوم التابعة للجامعة العربية . وذلك لدعم مهرجان دمشق للفنون المسرحية ، على اعتبار ان هذا المهرجان هو أهم حركة تجمع ولقاء بين الفنـــانين والمثقفين المسرحيين في الوطن العربي .

وسوف يتيح هذا الصندوق العربي المشترك استمرار المهرجان ، وتدعيمه والتوسع فيـــه ، وتحقيق جميع اهدافه البعيدة بدون اية عوائق مالية ، وذلك بعد أن تحملت الأجهزة الفنية في الجمهورية الجمهورية السورية وحدها عبء هذا المهرجان لمدة أربع سنوات متتالية .

٤ – توسيع رقعة النشاط المسرحي :

العمـــل على توسيع رقعة النشاط المسرحي ، بحيث يمتد الى كافة القرى والاقاليم ، دون الاقتصار على العواصم والمدن الكبرى ، ويتم هذا الانتشار عن طريق تقديم الاشكال المسرحية الشعبية المبسطة مع استخدام الوحدات المسرحية التي تتميز بسرعة الحركة . وينبغي النظر الى النشاط المسرحي في الاقاليم نظرة جدية ومسؤولية ، بمـــا يضمن استمراره وتطوره بحيث لا يتحول الى نشاط مؤقت وشكلي ، مع العمل على تشجيع المواهب المحلية في الاقاليم ، وتكوين فرق اقليمية دائمة تعتمد على فنانيها المحليين ، مع تقديم كل المساعدات اللازمة لدعم هذا الاتجاه المسرحي الاساسي . فهذا هـــو الاتجاه السليم لتصحيح مسار الحركة المسرحية والوصول الى اوسع الجماهير العربية في مختلف البيئات .

٥ — تمثيل المؤسسات المسرحية العربية :

الدعوة الى ان تحرص المؤسسات الثقافية والمسرحية في الاقطار العربية على ان يشارك المسؤولون عن الحركة المسرحية في الندوة الفكرية لمهرجان دمشق ، حتى يمكن متابعة حركة الفكر المسرحي والمشاركة بالرأي في كشف الواقع المسرحي ، وشرح التجارب والخبرات وتقديم الحلول العملية المناسبة للمشاكل المعروفة كخطوة أولى للتنفيذ .

٦ — توسيع مفهوم الرقابة :

اعادة النظر في مفهوم الرقابة المسرحية ، بما يضمن حرية الحركة وعمق التأثير للمسرح العربي ، ويساهم في تخفيض القيود التي تعوق الفنان المسرحي وتحد من قدراته ، لذلك ينبغي أن تضم اجهزة الرقابة الفنانين والمثقفين المسرحيين انفسهم ، ويكون هدف هذه الرقابة حماية المصالح العليا والحقيقة للشعب العربي ، في حدود نظرة فكرية وفنية واسعة وواعية ، وبعيدة كل البعد عن الجهود والسطحية .

٧ — جهد الدولة في المسرح :

الدعوة الى توسيع الجهود المبذولة من قبل الدولة لدعم المسرح ، وتعميق هذا الجهد حتى يحقق اهدافه الكاملة ، وذلك بالطرق التالية :

آ — انشاء معاهد للفنون المسرحية في في الاقطار العربية التي تفتقر الى ذلك ، وتدعيم المعاهد القائمة بكل ما تحتاج اليه من مساندات فكرية ومادية .

ب — العمل على استقلال الفرق المسرحية الرسمية اقتصادياً وفنياً واداريا في اطار عام ينظمها ويساعدها على الحركة والمبادرة .

ج — تقديم مساعدة الدولة للمسرح الخاص النظيف .

د — اعفاء العروض المسرحية من كافة الضرائب والأعباء الاقتصادية التي تعوق الحركة المسرحية ، واعتبار المسرح خدمة ثقافية واجتماعية ، مثلها مثل التربية والتعليم والصحة .

ه — الامتناع عن تقديم المعونات

للمسارح التجارية والوقوف في وجه المحاولات التي تسعى بالمسرح الى الانحراف عن الطريق السليم، تحت ستار المتعة والترفيه ، وذلك باللجوء الى اساليب الابتذال والإثارة كهدف للربح على حساب الفن والجمهور .

٨ – في النقد الصحفي :

دعوة نقابات الصحافيين والصحف في الأقطار العربية لمنع غير المثقفين مسرحياً وغير المتخصصين في النقد المسرحي عن الكتابة في المسرح ، وتقييم العروض المسرحية على نحو غير واع مما يؤدي الى تقديم ونشر مفاهيم خاطئة عن المسرح .

٩ ـ مسرح الأطفال :

الاهتمام الواسع بمسرح الأطفال، وتقديم المساعدات الكافية لتوفير عروض مستمرة لهذا المسرح ، وتشجيع الكتاب على الكتابة للأطفال ، والعمل الجاد لإيجاد مسارح دائمة للأطفال ، وتخليص مسرح الأطفال من ازمته الحادة الراهنة .

١٠ ـ النشاط المسرحي في المدارس والجامعات :

العمل على دعم النشاط المسرحي في المدارس والجامعات ، ونشر الثقافة المسرحية المعاصرة بين صفوف الشباب ، مما يساعد على تنشئة اجيال مسرحية جديدة واعية وخلق ذوق مسرحي مثقف ، ويتم ذلك عن طريق تدريس الأدب المسرحي وتضمين مناهج اللغة العربية مادة الإلقاء ، وإدخال مادة المسرح ومبادىء الاخراج المسرحي في معاهد دور المعلمين بكافة مراحلها ، وتشجيع انشاء الفرق المسرحية في المدارس والمعاهد والجامعات . وانشاء جمعيات لأنصار المسرح في مختلف المدن والقرى .

١١ – التراث العربي :

الدعوة الى اهتمام الكاتب المسرحي بالتراث العربي في شتى اشكاله وصوره الفنية العربية ، والاستفادة منها في الوصول الى اشكال جديدة للمسرح العربي ، وفي تجديد الموضوعات والقضايا المطروحة على

خشبة المسرح ، على أن يتوفر للتراث المعروض وجهة نظر عصرية .

١٢ – حقوق الفنان المسرحي :

العمل على تطبيق القوانين الكفيلة بصيانةحقوق الفنان المسرحي العربي ، وحمايته من كافة انواع الاستغلال الادبي والمادي . ورفع المستوى المادي للفنانين المسرحيين، وتحقيق التفرغ الكامل لهم ، حتى يتمكنوا من اداء رسالتهم والمحافظة على مواهبهم ، وتطوير فنهم بصورة سليمة تضمن لهم كرامتهم الفنية والمعيشية .

كما يجب اصدار مجلات متخصصة لفنون المسرح ، وتقديم المساعدات المالية لها ، باعتبارها خدمة ثقافية لا مؤسسة للكسب والربح .

١٣ – تبادل النشاط المسرحي :

العمل على توسيع تبـادل الفرق المسرحية ، والعروض والخبرات بين الحركات المسرحية العربية المختلفة ، حتى تنتهي العزلة بين تجارب المسرح في الاقطار العربية المختلفة ، مما يساعد على التقارب والتأثير الراسخ المتبادل بين الخبرات المسرحية العربية .

١٤ – دعم النشاط المسرحي الفلسطيني :

توفير بعثات دراسية في المعاهد المسرحية العربية او الاجنبية ، وتوفير فرص للتدريب الفني ، بالنسبة للشباب الفلسطيني المرتبط بحركة المقاومة ، حتى يمكن دعم النشاط المسرحي الفلسطيني ، وحماية التراث الفلسطيني ، واتاحة الفرصة الكاملة ليلعب دوره في ساحة النضـال الفلسطيني .

١٥ – الدين والمسرح :

دعوة رجال الدين الى مزيد من التجاوب مع الحركة المسرحية العربية، حتى تتمكن من التعبير عن الاحداث والقيم الدينية في الحضارة العربية، وحتى يتمكن المسرح العربي من مواكبة المسرح العالمي في هذا الميدان .

١٦ – التجارب المسرحية

تشجيع التجارب المسرحية الجديدة والجادة ، وتقديم الدعم المادي والمعنوي لها ، حتى يمكن للحركة المسرحية العربية ان تتابع حركة التجديد في المسرح العالمي وتتوصل الى اشكال مسرحية عربية

طليعية والكشف عن طاقات ومواهب جديدة .

١٧ ميثاق شرف مسرحي :

العمل على وضع ميثاق شرف العمل المسرحي العربي ، يضع المبادىء العامة للحركة المسرحية العربية ، ويعتمد على المنهج العلمي والموضوعي في النقد والتقييم ، ويكون بمثابة دستور فكري وأخلاقي للعمل المسرحي العربي .

١٨ — متابعة التوصيات :

أخيراً ، السعي الى متابعة هذه التوصيات والعمل على تنفيذها عن طريق انشاء مكتب دائم لمهرجان دمشق المسرحي ، يقوم بالاتصال بالجهات الثقافية المسؤولة في البلاد العربية . وقبل بدء الندوة القادمة يقدم تقريراً عما تم بشأن تنفيذ التوصيات السابقة . كما اوصت الندوة بأن يكون موضوع الندوة للعام القادم (١٩٧٣) :

١ ـ المسرح السياسي .
٢ ـ المسرح والتراث العربي .

* * *

لجنة الصياغة مؤلفة من :

الدكتور علي الراعي
الدكتور رفيق الصبان
الأستاذ فيصل الياسري
الأستاذ راجي عناية
الأستاذ رجاء النقاش

وبعد صياغة التوصيات ألقى الدكتور رشاد رشدي النص كما توصلت اليه اللجنة التي شكلت للصياغة :

حول المسرح العربي المعاصر

تاريخ المسرح في سورية

عادل أبو شنب

تمهيد

ليس من قبيل المبالغة القول إن البحث عن هوية المسرح في سورية . . لايتكلل بالنجاح ، بسبب الانفصام القائم ما بين حاضر المسرح وماضيه . إن مسرحنا الحالي قد أدار ظهره إلى بدايات المسرح السوري ، وفي بعض الأحيان تجاهلها تجاهلاً كاملاً (١) ، وحتى يعرف القراء ماذا تعني بدايات المسرح السوري . . أنقل ما كتبه الدكتور لويس عوض في جريدة « الموند الفرنسية » ذات يوم . قال :

---

(١) استنكرت مجلة « الطليعة » السورية : عدد ٣٠٥ — تاريخ ١٠ حزيران ١٩٧٢ ما كتبته مجلة « جيش الشعب » من أن « نهضة المسرح الحديث قد بدأت عام ١٩٤٥ في سورية » وقالت بالحرف : « لاشك في ان حركة المسرح لاترجع إلا لأعوام ١٩٦٠ — ١٩٧٠ لأن أول مسرحية قدمها رفيق الصبان عام ١٩٥٩ » وكلا الرأيين خاطىء بالطبع ، فالمسرح بدأ في سورية قبل ذلك بأكثر من قرن .

« يمكن تلمس بدايات المسرح المصري بالمعنى الصحيح للكلمة .. ابتداء" من منتصف القرن التاسع عشر، فقد كوّن اثنان من مهاجري الشام، هما مارون نقاش، وابو خليل القباني .. فرقاً مسرحية في مصر تتكون أساساً من أبناء الشام، وكانا يقومان بنفسيهما بتأليف النصوص التي تمثل، وكانت المسرحيات تقوم في المحل الأول على محاكاة بدائية للمسرح الكلاسيكي الفرنسي، وملاءمته مع موضوعات مستمدة من التاريخ العربي، وحتى سنة ١٨٩٦ أو ١٩٠٠ كان يقوم بالأدوار النسائية في هذه الفرق غلمان اشتهروا بجمالهم (١) .

للمسرح تاريخ قديم إذاً، ومادام البحث دؤوباً لاكتشاف هوية وملامح للمسرح السوري، فمن المفيد التعرف على هذا التاريخ الطويل، والربط بين الحاضر والماضي بوشائج تعمق ملامح بدأت تتكون لهذا الفن في هذه البلاد .

وقبل استعراض الوقائع يجب التأكيد على الأمور التالية :

١ – بدأ المسرح قومياً ولم يبدأ اقليمياً، فهو مسرح عربي قبل أن يكون مصرياً أو سورياً أو عراقياً .. الخ، ومن مظاهر قوميته أن يعمل المسرحيون العرب الاوائل في بلد عربي بعد أن اضطهدوا في آخر، بنفس النكهة والأداء (٢) وأن يتبادلوا التجوال دونما حرج . واذا كنا قد تبنينا الحديث في تاريخ المسرح في سورية فمن باب التجاوز لأنه مسرحنا السوري متداخل في المسرح العربي تداخلاً عضوياً .

٢ – كان المسرح في مختلف الأقطار العربية فناً جديداً، لكن المسرحيين العرب الاوائل .. استنبطوا عروضاً مسرحية .. تدمج التمثيل بالغناء والرقص، وبذلك حصل التلاؤم ما بين الفن الوافد والذوق العربي السائد، وأصبح للمسرح السوري هوية واضحة .

٣ – اتكأ ذيوع الفن الجديد في

(١) راجع مجلة « المعرفة » السورية – العدد ٣٤ – تاريخ كانون الأول ١٩٦٤ .

(٢) راجع مجلة « الآداب » اللبنانية – العدد ٦ – تاريخ حزيران ١٩٧٢ – مقال رجاء النقاش : « المسرح العربي بين القومية والمحلية » .

الوطن العربي على أشكال مسرحية شعبية (١) عرفت في كل بقعة تقريباً بنفس الملامح، بمعنى أن هذه الأشكال قد مهدت السبيل لظهور المسرح بشكله المتعارف عليه: «مسرح الابعاد الثلاثة» دونما استهجان كبير، وبجمهور مهيء سلفاً.

٤ - استمد المسرح أعماله الأولى من التاريخ العربي، وأداها باللغة الأم.

٥ - اكتسب النص المسرحي العربي أبعاداً قومية منذ ولادته، وحتى النصوص التي أديت باللهجات المحلية.. استقبلت كنتاج عربي ولم تستقبل كنتاج اقليمي، والسبب أن المضامين التي عبثت في هذه النصوص.. تعبر عن هموم وآمال شاملة أكثر من تعبيرها عن هموم وآمال موضعية.

* * *

المرحلة الاولى

لعل أول احتكاك للعرب بالمسرح.. قد تم إبان حملة نابوليون بونابرت على مصر، فقد أقيمت مسارح في القاهرة، كانت تؤدى عليها مسرحيات باللغة الفرنسية (٢) ومع أن الأشكال الشعبية للمسرح ظلت سيدة الملعب بعد خروج الفرنسيين، إلا

(١) ظواهر مسرحية سدت مسد المسرح في فترة من الفترات: كالحكواتي وخيال الظل وصندوق الدنيا والمحبظين الذين كانوا يضحكون الناس بتمثيل نكات حقيرة يقدمونها في حفلات الزواج والطهور وفي الميادين العامة كما يقول المستشرق ادواردلين في كتابه «المصريون المحدثون - شمائلهم وعاداتهم» - راجع كتابنا «كركوز: مسرح عربي قديم» -.

(٢) يقول الجبرتي في كتابه «عجائب الآثار في التراجم والأخبار» انه في تاريخ الحادي عشر من شهر شعبان سنة ١٢١٥ هجرية (٢٩ كانون الأول ١٨٠٠) تم بناء مسرح فرنسي «وفيه كمل المكان الذي أنشأوه بالازبكية عند المكان المعروف بباب الهواء. وهو المسمى في لغتهم بالكمدي، وهو عبارة عن محل يجتمعون به كل عشر ليال، ليلة واحدة، يتفرجون به على ملاعيب يلعبها جماعة منهم بقصد التسلي والملاهي، مقدار أربع ساعات من الليل، وذلك بلغتهم، ولا يدخل أحد إليه إلا بورقة معلومة وهيئة مخصوصة».

ويراجع بهذا الصدد ما كتبه جورجي زيدان في «تاريخ آداب اللغة العربية»، وما كتبه La janquiére - L' Expedition d' Egypte لاجونكيير في كتابه (حملة مصر).

أن المصريين حاولوا تقليد الفرنسيين .. على ضوء ما شاهدوه في الأزبكية(١) .

وتطور الأمر في مصر من التقليد، مرحلة لابد منها ، الى الاقتباس والتمصير ، مرحلة لاحقة ، الى أن جاء المسرحيون العرب من الشام ، فطعموا ما كان موجوداً بنكهة جديدة، وبدأوا مرحلة التأليف الناجز للمسرح.

في الشام.. تم الاحتكاك عن طريق مدارس الارساليات التي دأبت على اقامة حفلات مسرحية .. تعرف الدمشقيون بالذات من خلالها على فن المسرح ، وانبرى احمد ابو خليل القباني فأنشأ داراً للتمثيل ، وولد ، منذ ذلك الوقت ما سمي بالمدرسة المسرحية الشامية (٢) .

ان الوقفة مع تاريخ القباني .. هي وقفة مع بدايات المسرح السوري ، ذلك لأنه ، بالتأكيد ، أول من وضع لبنة في صرح المسرح الحقيقي، ذي النكهة القومية، لا في سورية فحسب ، وإنما في الوطن العربي ككل .

---

(١) يروي الرحالة الايطالي بيلزوني انه شاهد مسرحية عربية حوالي عام ١٩١٢ في القاهرة .

(٢) يقول المرحوم محمد كرد علي في كتابه « خطط الشام » ، « فقام فيها سنة ١٢٨٢ هجرية ، وفي دمشق ايضاً رجل من أبنائها هو السيد أحمد أبو خليل القباني ، من المبرزين في الموسيقى المشهود لهم بالاجادة فأنشأ داراً للتمثيل وبدأ يضع روايات تمثيلية وطنية من تأليفه ونظمه وتلحينه ، ويمثلها فتجيء دهشة الاسماع والابصار ، لاتقل في الاجادة ، من حيث موضوعها وأزياؤها ونغماتها ومناظرها عن التمثيل الجميل في الغرب . واعتاض لأول مرة عن النساء بالشبان المرد، ولما انتقل إلى مصر لنشر فن التمثيل العربي هناك ، عاد إلى الطبيعة واستخدم في كل دور من يصلح له من الجنسين ، ووجه الفخر في ابي خليل انه لم ينقل فن التمثيل عن لغة اجنبية ، ولم يذهب إلى الغرب لغرض اقتباسه ، بل قيل له إن في الغرب فناً هذه صورته فقلده وقيل انه شهد رواية واحدة مثلت أمامه ، ولما كانت عنده أم أدوات التمثيل ، وهو الشعر والموسيقى والغناء ، ورأى أنه لاينقصه إلا المظاهر والقوالب ، أوجدها واجاد في ايجادها » .

وفي الكتاب نفسه أخبار من الفرق الفرنسية التي مثلت روايات اجتماعية في مدرسة العازارية بباب توما « شهدها القباني كلها وأخذ فكرة عن المسرح والتمثيل والممثلين وتوزيع الأدوار والماكياج » وواضح أن في الخبرين تناقضاً ، ففي الأول لم يشاهد القباني سوى رواية واحدة ، وفي الثاني شاهد عدداً من الروايات .

وفي هـذا المجال يمكن التركيز على الأمور التالية :

١ً ـ لم يتقيد أبو خليل القباني بالقالب الغربي للمسرح ، كما رآه أو كما سمع عنه ، لعلمه أن هذا الفن الجديد قد يند نفسه بنفسه إذا قدم في اطار خارج عن المألوف ، بعيد عن الإرث المتداول في الغناء والرقص ورواية الشعر . وقد ساعده علمه بالموسيقى والغناء وقرض الشعر على استنباط شكل مسرحي جديد ، يلائم الذوق السائد ، وهكذا ولدت بين يديه المدرسة المسرحية الشامية التي اصبحت نهجاً للمسرح العربي ، ومثالاً يقتدى به .. لفترة طويلة (١) .

٢ً ـ بدأ القباني مسرحه بقدرات ذاتية ، فهو الذي ألف ولحن وأخرج وعلم التمثيل لمن ساعده ، وجعبتنـــا ملأى بالمسرحيات التي تركها القباني شاهداً على ذلك ، كمسرحية « هارون الرشيد مع الامير غانم بن ايوب وقوت القلوب » و « هارون الرشيد مع أنس الجليـل » و « الأمير محمود نجـــل شاه العجم » و « عفيفة » و « عنترة » وغيرها (٢) .

٣ً ـ لجأ القباني الى التاريخ العربي ، يستوحي منه . وفي هذه النقطة بالذات كان ابو خليل ذا نظرة بعيدة للغاية ، إذ لم ينطلق من منطلقات الواقع اليومي ـ الهموم واللهجات والنماذج ـ وانما انطلق وكأنه يخاطب امة واحدة ، بفصحاها ، وتاريخها المشترك ، وإرثها الشعري الضخم .

٤ً ـ بمقياس تلك الفترة بدا القباني عملاقاً من عمالقة التقدم ، فالتشخيص في بعض التفسيرات زندقة وكفر ، إلا أنه

---

(١) جاء في جريدة الاهرام العدد ١٩٧٤ تاريخ ٢٣ يونيو ١٨٨٤ الموافق لـ ٢٩ شعبان ١٣٠١ هجرية مايلي : « قدم إلى ثغرنا من القطر السوري جوق من الممثلين للروايات العربية يدير أعماله حضرة الفاضل الشيخ أبي خليل القباني الدمشقي ، الكاتب المشهور والشاعر المفلق » وأضافت : « واجوق مؤلف من مهرة المتفننين في ضروب التمثيل وبينهم زمرة من المنشدين والمطربين تروق لسامعهم الآذان وتنشرح الصدور » .

(٢) ضمَّن الدكتور محمد يوسف نجم جميع المسرحيات المكتشفة للقباني في كتاب مستقل .

كافح ، باقدام وشجاعة نادرين ، ليضع الاسس والتقاليد لمسرح لم يأخذه الناس على محمل الجد ، حيناً ، وأخذه الناس .. كألهية من ألهيات السلطات حيناً آخر ، وقابلته فئة ثالثة بلا مبالاة عجيبة(١) وفي هذه النقطة يستوقفنا حرص القباني على المسرح كفن جديد ، يضحي من اجله بالغالي والرخيص.

٥ً- لم يمنع القباني الاضطهاد والاستنكار اللذان قوبل بها بعد فترة من تأسيس مسرحه عن الاستمرار فيما نذر نفسه له ، فرحل الى مصر ونقل اليها مسرحه ، بل مدرسته المسرحية قافزاً عبر مئة سنة ليحقق ما تسعى اليه الهيئات المسرحية العربية الآن من توحيد أو من استنباط شكل مسرحي عربي .

---

(١) كان الوالي صبحي باشا ، أعلى سلطة مسؤولة في الشام مشجع القباني ونصيره«وسار الولاة على خطة سلفهم إلى ان آل الامر إلى أبي الاحرار مدحت باشا ، فكانت للقباني نقلةجديدة خطابها خطوة فسيحة في سبيل الوصول إلى أهدافه الفنية » كما يقول الدكتور محمد يوسف نجم في كتابه « المسرحية في الأدب العربي الحديث » .

وقد صدرت الارادة السنية إلى حمدي باشا الذي ولي على الشام مابين ١٢٩٦ — ١٣٠١ هجرية بمنع القباني من التمثيل واغلاق مسرحه بعد أن سافر الشيخ سعيد الغبرا إلى الآستانة وخطب اثناء صلاة الجمعة أمام السلطان عبد الحميد متذراً بأن البدعة الجهنمية التي تفشت في الشام على يد القباني تهدد عقيدة المسلمين وتحدث الفجور .

وقد ذكر السيد حسني كنعان في مجلة الرسالة العدد ٨١١ عام ١٩٤٩ أن الاستنكار الشعبي قد بلغ حداً جعل صبية الأزقة في دمشق يحفظون أشعاراً يشتمون القباني بها كما شاهدوه في الطريق بتحريض من العناصر المحافظة التي حاربت بدعة التمثيل بعد ان قلبت السلطة ظهر المجن للقباني ، ومنها :

أبوخليل النشواتي ... يامزيف البنات
ارجع لكارك احسن لك ... ارجع لكارك نشواتي

* * *

أبوخليل مين قلك ... على الكوميضا مين دلك
ارجع لكارك أحسن لك ... ارجع لكارك قباني

* * *

أبوخليل القباني ... يامرقص الصبيان
أرجع لكارك احسن لك ... أبوخليل القباني

٦ ـ جهد القباني أن يوفر للعرض المسرحي عناصر النجاح ، متغلباً على عدة عقبات واجهته ، منها عقبة العنصر النسائي غير المتوفر ، واستعانته بغلمان يؤدون أدوار النساء .. دليل على الحلول الشجاعة التي كان يضعها في وجه العقبات التي تثبط الهمم . وفي هذه النقطة يمكن أن يكون القباني ملهما لمن يواجهون الآن عقبات جديدة من نوع مختلف .

٧ ـ إذا صح أن القباني وفرقته قد قدما في شيكاغو بالولايات المتحدة شيئاً من فنهم ، اثناء رحلته ورؤيته معرض شيكاغو ، فإن القباني بذلك يكون قد واجه بفنه الوليد وفي ثقة واعتداد وايمان بلاداً متطورة . وهـــذا يعكس جدية القباني واحترامه لمسرحه ومعرفته أنه يقدم لوناً عربي السمات ، أمـــام جمهور متمرس على رؤية مسرح متطور .

★ ★ ★

في تاريخ المسرح السوري .. تبرز مدرسة القباني ، وعلى هدي هذا الرائد سار كثيرون ، عاصره بعضهم وخلفه بعضهم . ومن معاصريه الذين تعاونوا معه ، اسكندر فرح الذي أهاب بـه الوالي مدحت باشا أن يعاون أبا خليل القباني في عمـــل مسرحي ، فاتفق معه واستأجر بجنينة الافندي بباب توما من احياء المدينة مكاناً فسيحاً مثلا فيه رواية « عائدة » وأمدّ الفرقة مدحت باشا بمبلغ عشرين الف قرش من عملة دمشق لتشتري به ملابس للممثلين وغيرهـــا ، فأقبلت الجماهير على سماعها مراراً عديدة ،واستمر اقبال الناس عليها ، على تكرار تمثيلها ، حتى أخذ أبو خليل واسكندر فرح يفكران في ايجاد روايات أخرى نزولاً على رغبة الوالي ، وما كادت الفرقة تمثل رواية «أبي الحسن المغفل وهرون الرشيد » حتى قام بعض المشايخ الرجعيين وقعدوا لظهور هرون الرشيد على المسرح في شكل أبي الحسن المغفل (١) » فلما أقفل مسرح

(١) عن « تاريخ الموسيقى الشرقية » لقسطندي رزق .

القباني ذهب معه الى مصر (١) واصبح مديراً لفرقته ، ثم استقل عنه وانشأ فرقة خاصة بدأت عملها في نيسان من عام ١٩٨١ . ومن معاصريه ايضاً حنا عنحوري الذي أسس مع صديقه جورج ميرزا « مرسح الاتحاد » الذي تبنى تقديم عدد من المسرحيات المترجمة .

ومع أن السلطات جارت على مسرح ابي خليل القباني ، وعليه شخصياً ، إلا أنها تساهلت ، في أمر العروض المسرحية التي كانت تقدمها الفرق الوافدة من مصر (٢) أو من بعض الدول الأجنبية ، وهكذا أتيح لجمهور وقف ، أصلاً ، مع الفن الجديد .. ان يمارس متعته بين الحين والآخر ، بحيث يمكن القول إن الفترة التي تلت اغلاق مسرح القباني في دمشق .. هي فترة انتشار المدرسة المسرحية الشامية في مصر التي احتضنت المضطهدين ، وفترة استقبال نتائج هذه المدرسة التي صدرت من دمشق أصلاً .. بشكل فرق وجوقات تمثل كانت تؤدي ما تلقته على يد القباني وممثليه الذين هجروا الشام معه .

وإذا كان المؤرخون قد اعتبروا اغلاق مسرح القباني .. بداية مرحلة الركود (٣) فإن حقيقة الأمر لم تكن كذلك ، لأن المسرحيين السوريين الذين رحلوا الى مصر خاصة ظلوا على وفائهم للفن الذي أوجدوه ، فها هو انطون فرح « يسافر الى باريس لحضور مؤتمر المراسح والتمثيل الذي يعقد هناك فيرى منه ما يتحف به هذا الفن الجميل في القطر المصري ، ولا يزال الجوق يوالي اعماله بادارة شقيقه حضرة الاديب قيصر افندي فرح (٤) » وما زال الجمهور السوري يتذكر « الكوميضة » التي أتى بها القباني .

---

(١) عام ١٨٨٤ .

(٢) قام سليمان قرداحي وفرقته ، مثلاً ، برحلة مسرحية إلى سورية عام ١٨٧٨ ، وقام الشيخ سلامة حجازي برحلات عديدة بعد هذا التاريخ ، وقامت شركة التمثيل الأدبي برحلات إلى سورية ولبنان ابتداءاً من سنة ١٨٩٦ وحتى سنة ١٩١٥ وكان على رأسها سليم وأمين عطاالله .

(٣) خطط الشام لمحمد كرد علي .

(٤) الاهرام العدد ٦٧٧٨ تاريخ ٧ تموز سنة ١٩٠٠ .

ومازالت دمشق تنتج فنانين يسيرون على خطى القباني (١) وما زال الأدباء ـ وهذا هو الأهم ـ يعملون ترجمة وتأليفاً، فقد « اهتم أدباء العربية بالترجمة للمسرح منذ وقت مبكر وانصبت جهود المترجمين على اللغة الفرنسية أولاً، ثم على اللغة الانكليزية، وقد ترجم أيضاً بعض المسرحيات عن اللغات الأخرى، كالايطالية والتركية (٢) » كما « اتجهت عواطف بعض الكتاب نحو التاريخ العربي يستوحونه بعض المواقف القومية التي تدعو إلى الفخر والاعتزاز وتثير في النفوس الحمية والأنفة، وذلك لأسباب قومية وسياسية واجتماعية، منها استفحال ظلم العثمانيين في بعض البلدان العربية، وطغيان المستعمرين في البعض الآخر ثم تأخر الشعوب العربية عامة عن موكب الحضارة الحديثة (٣) »

وإن كان ثمة كتاب قد ألفوا مسرحيات دينية أو اجتماعية أو « مشومة » واضعين بذلك، من هنا، أسس التأليف المسرحي الذي يتعثر الآن، وبعد مرور حوالي قرن من الزمان. ومن بين أوائل المترجمين والمؤلفين حنا عنحوري واسكندر فرح والقسيس توما أيوب وجورج بليط وغيرهم (٤).

المرحلة الثانية

يمكن القول إن هذه المرحلة في تاريخ المسرح السوري هي أكثر المراحل تعقيداً وصعوبة، لأن مصادرها نادرة، وخاصة ما يتعلق منها بولادة فرق أو ظهور ممثلين، وذلك لأن بلاد الشام

(١) وصل الجوق الدمشقي برئاسة نقولا مصابني من سورية إلى مصر عام ١٨٩٥ وكان يمثل مسرحياته الهزلية في الاسكندرية والقاهرة (الاهرام ـ عدد ٥٣٩٢ ـ وعدد ٥٨٠٥) ووصل الجوق السوري الجديد برئاسة يوسف شكري من سورية إلى مصر عام ١٨٩٧ وراح يقدم مسرحيات هزلية بطلها كامل الاصلي (جورج دخول) (الاهرام ـ عدد ٥٩١٧ وعدد ٦٦٤٩) وفي الصحف المصرية الصادرة وقتئذ أخبار كثيرة من هذا النوع.

(٢) عن « المسرحية في الأدب العربي الحديث ».

(٣) المصدر السابق.

(٤) يمكن أن يلاحق القارىء أخبار المؤلفات والترجمات المسرحية في المصدر السابق الذي استوعبها بإسهاب ملحوظ، ويمكن العودة إلى كتاب « المسرح السوري » لعدنان بن ذريل، وكتاب « القصة في سورية » لشاكر مصطفى.

مرّت منذ مطلع هذا القرن ، وحتى بدء الحرب العالمية الثانية بسلسلة من الانقلابات والهزات والتغييرات السياسية والاجتماعية استقطبت جهود المثقفين ودفعتهم إلى ميادين أخرى . غير أنه بشيء من الدأب والبحث أمكننا أن نلاحظ ملامح هذه المرحلة :

١ - ظل تزاوج الفرق بين سورية ولبنان ومصر تقليداً له صفة الاستمرار .

٢ - أخذت الحركة المسرحية في هذه المرحلة طابع الاحتراف التجاري .

٣ - بدأ تأسيس النوادي والفرق المسرحية من الهواة المتحمسين .

٤ - نشطت حركة التأليف والترجمة للمسرح .. كرد مباشر وجاد على هزليات المسرح التجاري المبتذل .

ومن أبرز الفرق السورية التي تشكلت وغزت مصر بفنها ، على هدي أبي خليل « جوق يوسف شكري » الذي أسمى نفسه « الجوق السوري الجديد » ثم جوق حبيب الياس ، وجوق « جورج دخول » الذي عمل مدة طويلة على مسارح دمشق وخاصة مسرح القوتلي في السنجقدار(١) وكان يقدم عروضاً عربية بلغة عربية ، في حين أن بقية الفرق كانت تقدم عروضاً هزلية باللهجات الشامية والمصرية .

وقد نبغ في دمشق ، في هذه الفترة « محمد حبيب » وهو ابن علي حبيب الذي تأثر ابو خليل القباني ، على رواية البعض ، بطرائفه في مسرحه القائم على «القره قوز»، فقد كان - أي محمد حبيب - يقدم فصولاً تمثيلية الى جانب بعض فصول من كره كرز في مسارح اقيمت خصيصاً في بعض مقاهي دمشق ، غير أنه لم يسافر الى مصر .. على عادة أهل الفن السوريين وقتئذ .

بالمقابل كانت الفرق المصرية تزور الشام ، وها هو « جوق سلامة حجازي » الذي عمل مع اسكندر فرح شريك أبي خليل القباني ومدير مسرحه يزور دمشق ويقدم فيها شيئاً من فنه (٢) . ولعل من المفارقات الطريفة أن يقدم سلامة حجازي وقتئذ نفس المسرحية التي أغلق مسرح القباني بسببها .

(١) راجع « المسرحية في الأدب العربي الحديث » للدكتور يوسف نجم و « المسرح السوري » لعدنان بن ذريل .

(٢) أم هذا الجوق البلاد السورية مرات أولاها عام ١٠٩٦ ثم عام ١٩٠٨ ثم عام ١٩٠٩ ، ثم عام ١٩١١ .

في هذه الفترة بدأت الصحف السورية تهتم بالتمثيل وبالفرق الذاهبة والقادمة، وفي «المقتبس» الدمشقية(١) رواية عن إصابة سلامة حجازي بفالج أثناء عمله في حديقةالقصاع «وأخبرنا بعض العارفين ان المرض خفيف يرجى منه شفاؤه، وعسانا نبشر بعدقليل بتماثله للشفاء اصدقاءه الكثيرين في مصر والشام ممن عشقوه لأياديه البيضاء على الموسيقى العربية والتمثيل العربي»،

ومن الفرق التي أمت سورية فرق «عبدالله عكاشة» و«ابيض-عكاشة» و«منيرة المهدية» و«سليم وامين عطاالله» ومعظمها قدم المسرحية الغنائية على ضوء ما عرف في مسرح القباني، فكأن المدرسة الشامية التي غادرت مضطهدة الى مصر .. عادت الى مسقط رأسها من جديد!

وإذا أردنا تتبع هذه الفرق الذاهبة العائدة .. لوجدنا مئات الأخبار عنها، وهي، إن كانت تدل على شيء، فهي تدل، بالتأكيد، على أن المسرح الذي بدأ بالقباني والعنحوري واسكندرفرح.. لم يمت، رغم اضطهاد السلطة والهيئات المحافظة، بل انه سار خطوات حثيثةنحو التكاثر من جهة، وإقبال العنصر النسائي على العمل فيه من جهة ثانية، ولعل تسامح السلطة بشأنه بعد ذلك عائد الى اسباب كثيرة، فالحركة المسرحيةتقولبت بقالب الاحتراف، وأصبحت قريبة من أن تكون مهنةترتزق منها اسر كثيرة(٢) كما أن المسرح غدا بديلاً ملائماً عن متع شعبية بدأت تنقرض، ومن ناحيةثالثة.. غذت النوادي المسرحية التي انتشرت وقتئذ، الحركة بروافد مختلفة، تأليفاً وممثلين، وتشويعاً، وغير ذلك(٣)، مع

(١) المقتبس عدد ٢٠ تموز ١٩٠٩.

(٢) مما يجدر بالذكر أن فرقاً تركية كانت تفد إلى سورية في مطلع هذا القرن، وكانت تقدم فصولاً مرتجلة، أقبل السوريون يتعلمونها ويتمرسون على أدائها حتى صارت بمثابة امتحان لبراعة الممثل في الارتجال والحركة، وكانت فكاهتها تعتمد على النكتة وسرعة الخاطر والبديهة، ومنها «بوريتا» «حبيبي طبيبي» «هرو هرو» «مدام روجينا» وكان لهذه الفصول أثر كبير في احتراف البعض واتجاهه نحو المسرح.

(٣) يمكن العودة إلى كتاب «المسرح السوري» لعدنان الذهبي «بن ذريل» في معرفة أسماء النوادي المسرحية التي ظهرت منذ عام ١٩٠٠ وحتى اليوم تقريباً.

ملاحظة أن هذه النوادي .. كانت في بعض الأحيان مسرحية في الظاهر سياسية في الحقيقة ما أقيمت إلا ليجتمع شباب عرب تحت سقفها ، ويتخذوا موقفاً موحداً من قضاياهم ، يواجهون به الاستعمار التركي أولاً ، ثم الاستعمار الفرنسي الذي تزيا بزي انتداب . . ثانياً . وكانوا يقدمون مسرحيات متكاملة في الوقت نفسه .

ويبقى في صدد الحديث عن هـــذه الفترة مسألتان . الأولى حركة التأليف المسرحي التي نشطت لا في سورية فحسب ، وإنما في معظم البلدان العربية وخاصة في مصر ، وتنطوي هـذه الحركة على أسس ثابتة ، منها أن المسرح الجاد مفقود في هذه الفترة ، وعلى الكتاب أن يترجموا ويألفوا أمهات المسرحيات المتداولة في العالم في ذلك الوقت كنوع من التعويض ، ولقد وضع الدكتور محمد يوسف نجم في كتابه « المسرحيـــة في الأدب العربي الجديد » قوائم للمترجمات عن اللغات الانكليزية والفرنسية والايطالية ، كما أسهب في تعداد وشرح المسرحيات التي ألفها الكتاب العرب ، ومع ان وقفة في محراب التأليف والترجمة للمسرح .. ضرورية اثناء التأريخ للمسرح في سورية ، إلا أنني آثرت ألا أفصل كثيراً ، تاركا المسألة للمهتمين المختصين (١) .

أما المسألة الثانية فهي تأسيس النوادي وظهور بعض الأسماء ، عن طريقهـــا ، ظهوراً ملحوظاً ، ويستوقفنا في هذا الصدد اسم رائد من رواد المسرح السوري هو المرحوم عبد الوهاب أبو السعود (٢) ألف ومثل وأخرج عـــدداً كبيراً من المسرحيات في اطار النوادي المسرحية من

(١) الواقع أن المسرحيات التي ألفت في تلك الفترة والمسرحيات التي ترجمت كثيرة .. فقد ترجم موليير وكورني وراسين وفولتير عن الفرنسية ، وترجم شكسبير وبرناردشو عن الانكليزية ، وعربت مسرحيات وشومت أخرى كثيرة ، وألفت مسرحيات من تاريخ العرب القديم ومن تاريخ الشرق الاسلامي الحديث ومن التاريخ العام ، ومسرحيات من ألف ليلة وليلة والقصص الشعبي ومسرحيات دينية وأخرى اجتماعية وكوميديات ومآس .

(٢) يمكن مراجعة كتابنا « حياة الفنان عبدالوهاب ابو السعود » في هذا الصدد .

جهة ، واطار المسرح المدرسي من جهة ثانية ، والانطلاق بالمسرح من المدرسة .. لم يكن سببه الوحيد كون أبي السعود مدرس رسم وخطابة ، وإنما كان من أسبابه أن التمثيل الذي مال نحو الاحتراف والابتذال في سورية .. لم يقف في وجهه إلا المسرح الذي يقوم بشأنه مثقفون من مدرسي وطلبة المدارس .

إن هذه الفترة التي تمتد ما بين الحربين هي فترة نشاطات مسرحية قائمة على توازن ما بين فرق المحترفين الجوالين ، وفرق النوادي والمدارس التي انتهجت في خطتها .. انعاش المسرح عن طريق تقديم امهات المسرحيات الكلاسيكية المترجمة ، والمسرحيات التي ألفها كتاب محليون للمناسبات ، وخاصة القومية .

اسهم معروف الارناؤوط مع من أسهم بالكتابة للمسرح ، واخرج عبد الوهاب أبو السعود حوالي عام ١٩١٩ مسرحيته « جمال باشا السفاح » ومثل الدور الأول ـ دور جمال السفاح ـ « أروع تمثيل ، حتى ليخيل الى الناس فيما انتهى الينا أن السفاح الطاغية على المسرح بلحمه ودمه ، وان الشهداء قد نصبوا على المشانق من جديد فتثور النفوس وتلتهب الدماء في العروق ، ويود القوم لو يفتكون بهذا السفاح لولا علمهم انه تمثيل وانه عبد الوهاب ابو السعود رحمه الله ، واذا كان لكل شهرة مرد ، فقد كان ذلك الدور مرد الشهرة التي استفاضت للفقيد من بعد (١) » وساعده في العمل أعضاء النادي العربي من امثال المرحوم توفيق العطري (٢) وفؤاد محاسن وسعيد الحافظ وناصر المؤيد واديب الصفدي وسليم الدرة وياسين الخانجي وخالد الخطيب (٣) .

(١) من مقال الدكتور جميل سلطان عام ١٩٥٢ وعنوانه « الأدب التمثيلي لفقيد الفن عبد الوهاب أبو السعود » وقد نشر في جريدة « الفيحاء » الدمشقية بعد القائه في حفلة الذكرى الأولى للوفاة .

(٢) مثل عرفه المسرح السوري طويلاً بعد ذلك .

(٣) تأسست فرقتان كبيرتان في هذه الفترة أحداهما فرقة حسن حمدان في حلب وفرقة محمد علي عبده بدمشق .

لقد استرد المسرح اعتباره بهذا الضرب من المسرحيات التي هادنت الأوساط الحانقة عليه ، بأن توجه الى مواضيع تتلاءم وأفكار الطبقة البورجوازية التي تشكلت وقتئذ وأخذت على عاتقها مهام النضال ضد الاستعمار وفي سبيل التغييرات الاجتماعيـــة ، وعرف ابو السعود ذلك فكتب مسرحية « ميلاد محمد » و « فتح عمورية »(١) ومثلها على المسرح، وحذا المؤلفون المسرحيون حذوه ، وسادت مسرحيات المناسبات والمسرحيات التاريخية والمسرحيات المترجمة كهملت وعطيل ولويس السادس عشر والبخيل والشرف الياباني وعواطف البنين والسيد التي أداها أبو السعود ورفاقه على امتداد ربع قرن من الزمان ، وما زالت تجتذب جمهوراً عريضاً.

واذا كان ثمة ملاحظة رئيسية على هذه المرحلة بملامحهـا التي شرحناها فهي خلاص المسرح السوري من المدرسة الشامية التي خلفها ابو خليل القباني ، والعودة بالمسرح الى شكله المتعارف عليه ، بحذف الرقص والغناء، والاكتفاء بالحركة المسرحية والحوار .

وإذا كان هذا الانقلاب المسرحي ـ إن صح التعبير ـ يعيد المسرح الى محاكاة الشكل الوافد من الغرب ، فانه يقذف بالحركة المسرحية إلى التشتت والضياع ، والبعد عن الشكل المحلي ـ حتى لا نقول القومي ـ للمسرح السوري ، لقد فقد المسرح السوري هويته الخاصة به منذ تلك اللحظة ، وراح يتخبط مع أمواج التطور الذي كان يطرأ على المسرح وما يزال، ولعل البحث عن هوية لمسرحنا السوري قد بدأ منذ تلك الفترة التي اتصفت بعدد من المميزات ، أبرزها الاحتكاك بالحضارة الاوربية القادمة بشكل غزو ثقافي ، يزرع في النفس العربية الاستهانة بالطابع المحلي ، ويمجد كل ما هو وافد، أجنبي السمات (٢) .

(١) من منشورات دار اليقظة وقد كتب مقدمتي المسرحيتين الشاعر المرحوم زهير ميرزا .

(٢) آثرت في ذكر نشاطات هذه المرحلة أن اقتصر على أبرز ملامحها ، وأن اتجاوز أخبار الفرق والنوادي والجوقات التي برزت وقتئذ ، ويمكن مراجعة « المسرح السوري » لعدنان بن ذريل » للوقوف على هذه التفاصيل .

المرحلة الثالثة :

بدأت هذه المرحلة بعيد الحرب العالمية الثانية ، أي منذ الاستقلال ، وما زالت ، ومن أبرز ملامحها أن الدولة قد تبنت رسمياً المسرح بعد أن كان بأيدي المسرحيين أنفسهم وفيهم الغث والثمين بالطبع ، وأصبحت الفرق . . فرقاً رسمية ، وتراجعت الفرق الخاصة واضمحلت تقريباً ، وأن المسرح كأداة ووظيفة اجتماعية قد ابتعد عن أن يكون أهلية ومتعة ، ليصبح مدرسة تحاول أن تكون ذات نتائج على الصعيد الاجتماعي والسياسي . وقد يكون من الغبن لهذه المرحلة تقييمها في مقال كتب خصيصاً ليلقي أضواء على المراحل السابقة ، بتكثيف شديد ، خاصة وأن مقالات أخرى في هذا العدد من المعرفة لا بد وأنها قد تصدت الى المرحلة التي نعيشها . لهذا أكتفي بعرض تاريخي للمرحلتين السابقتين ، ويهمني التأكيد على أن هذا العرض لم يكن صورة متكاملة لنشاط قديم ، إذ لم يتوفر الوقت ، وإذا توفر . . فالمساحة المخصصة أقل من أن تستوعب نشاطاً قوامه أخبار كثيرة متناثرة . ان هذا العرض التاريخي محاولة للتذكير بأن مسرحنا ليس ابن السنوات العشر الأخيرة ، وأن المدرسة المسرحية الشامية قد شعت على الوطن العربي وظلت سيدة الساحة ربع قرن وأنه البحث عن هوية لمسرحنا علينا أن نعرف ماذا كنا وكيف كان مسرحنا ، ومن أين بدأ . . .

المصـــادر

١ — مجلة « الطليعة » السورية
٢ — مجلة « جيش الشعب » السورية
٣ — جريدة « الموند » الفرنسية
٤ — مجلة « المعرفة » السورية
٥ — مجلة « الآداب » اللبنانية
٦ — كتاب « المصريون والمحدثون — شمائلهم وعاداتهم » لادوار لين
٧ — كتاب « كراكوز : مســرح عربي قديم » لعادل أبو شنب
٨ — كتاب « عجائب الآثار في التراجم والأخبار » للجبرتي
٩ — كتاب « تاريخ آداب اللغة العربية » لجورجي زيدان
١٠ — كتاب L'Expedition d'Egypte لـ - La janquiére
١١ — كتاب « خطط الشام » لمحمد كرد علي
١٢ — جريدة « الأهرام » المصرية
١٣ — كتاب « المسرحية في الأدب العربي الحديث » للدكتور محمد يوسف نجم
١٤ — مجلة « الرسالة » المصرية
١٥ — كتاب « تاريخ الموسيقى الشرقية » لقسطندي رزق
١٦ — كتاب « المسرح السوري » لعدنان ابن ذريل
١٧ — كتــاب « القصـــة في ســورية » لشاكر مصطفى
١٨ — كتاب « حيــاة الفنان عبد الوهاب أبو السعود » لعادل أبو شنب
١٩ — جريدة « الفيحاء » السورية
٢٠ — مسرحيتا « ميلاد محمد » و « فتح عمورية » لعبد الوهاب أبو السعود

حول المسرح العراقي

يوسف العاني

السادة أعضاء الهيئة العليا

كنت اتمنى لو شاركت في الندوة طيلة ايام انعقادها. لكنني مضطر للعودة الى بغداد لوجود اشغال ارتبطت بها مسبقاً ، وقبل وصول الدعوة لي والتي وصلتني قبل سفري لدمشق بيوم واحد . أرجو للندوة النجاح وأملي أن تحقق الانجازات المرادة منها وان تحدد جوانب السلب في مسرحنا وجوانب الايجاب فيه، سيما والمهرجان قد قدم نماذج من المسرح العربي من كل قطر .. وهـذا النموذج في رأيي هو علامة لواقع ذاك المسرح ودلالة ملامحه .. وآمل ألا تظل المقررات قابعة في الملفات وداخل الدوسيهات دون ان يكون لها دور فعال في التطبيق او الدفع نحو الأحسن ..

لقد شاركت في ندوات عديدة .. منها « ملتقى الخلق الفني في الحمامات بتونس » واعتقـد ان مقررات ذلك الملتقى كانت

جادة وواعية .. لكنها كلها لم تأخذ سبيلها الطبيعي في اغناء مسرحنا بكل مـا هو جديد ، اللهم الا محاولات فردية في بعض اقطارنا العربية، مما وجدنا له بعض الأثر في مهرجان دمشق الرابع، وأخص بالذكر تجربة المغرب وتجربة العراق ..

ومـا حصل للملتقى في تونس حصـل لمقررات مهرجان دمشق الثالث كما اعتقد .

ان ما هو ملاحظ عن تخلف أو تقهقر الحركة المسرحية العربية وارد وصحيح. لكن الحاصل الآن في بلدنا العراق على عكس ذلك تماماً ، صحيح أن جوانب معينة منه تشكو الضعف ـ كقلة النصوص المسرحية في العراق قـــد اتسع نطاق نشاطها وبرز مستواها الجيد واضحاً عن الكثير من الأعمال المسرحية المقدمة . . وان نشاط العراق المسرحي في السنتين الاخيرتين اتسم بالعطاء الدائم على عكس السنوات الفائتة ، حيث كانت الفرق المسرحية لا تقدم الا مسرحيـــة أو مسرحيتين كل عام ولعدة أيام فقط .

صحيح ان النشاط المسرحي هـذا العام كان أقل حيوية منه في العام الماضي ، لكن بعض التجارب الجادة والجيدة قد ظهرت واضحة وجلية كتجربة فرقة المسرح الفني الحديث في مسرحيتي . . «الشريعة» و«ضمير المتكلم»، وفي تجربة أكاديمية الفنون الجميلة بمسرحية « فيت روك »، وبتجربة الفرقة القومية بمسرحية « طير السعد » و « الطوفان » و « حفلة سمر ليلة ٥ حزيران » . . اننا في العراق كما قلت نشكو من قلة النص الجيـد . . وأقول الجيد الذي يمكن ان يوفر للمسرح جمهوراً واسعاً . . فنحن لا نؤمن مطلقاً بمسرح الصالونات ونؤمن ايماناً تاماً بارتباط المسرح بالجماهير ، وبأن يكون هـذا المسـرح مسرحـاً جاداً حتى في فهمه للكوميديا .. فلسنا دعاة الضحك من أجل الضحك ولسنـــا نريد أن يظل مسرحنا حابساً للانفاس جافاً جفاف محراثنا المحروق. انما نريده ممتعاً يحمل البهجة والسعادة من خلال تراكمات متاعبنا اليوميـــة ومن خلال أزماتنا الحادة التي لن نوافق على تحويلها الى مواقف يائسة تقودنا الى الاستسلام والظلام المطبق . ونحن نعتقد بأن على المسارح ألا تجلس وتنتظر ورود

النصوص اليها . علينا ان تساهم في خلق النفس المسرحي . النص المسرحي يتبلور على المسرح وليس على الورق وحده .

انـنا في العراق لا نملك المسرح التجاري المعروف . . فنحن لا نخشاه ، لكنا نخشى المسرح التجاري الذي يأتينا مسجلاً على أشرطة الفيديو تيب من القاهرة. هذا المسرح الذي لا يمثل الجانب المضيء في المسرح المصري الشقيق . . مثل هذا المسرح انما يزعزع ما نحاول ان نثبته لدى جمهورنا من تقييم للمسرح الذي يجب أن يكون وأن يسود .

فرقنا المسرحية كلها ، ما عدا الفرقة القومية ، فرق تكونت من الهواة . . ومعظمها فرق فنية وثقافية . . وهي لا تحصـل على معونة من الدولة الا بقدر اعفائها من الضرائب والرسوم وبفسح مجال العمل لها مجاناً على مسرح الدولة . ومثل هـذا الموقف يمكن ان يتطور ـ وأظنه سيطور ـ حيث ستمنح الفرق الجيدة مكافآت مناسبة لها كي تعينها على تطوير عملها الجيد هذا . .

ومسرحنا الرسمي ما زال حديثاً . . فالفرقة القومية لم يمض على تشكيلها سنوات قليلة ، فهي ما زالت في مجـال الانتفاع من تجاربها . وهي بين الحين والحين تستعين ببعض الكفاءات من خارج الفرقة . وقد لمس الحاضرون في مهرجان دمشق ذلك في هذا المهرجان والمهرجان الفائت . .

ولا شك في ان بامكان الفرقة القومية وبعد تجربتها ان تتوسع من امكانات نشاطها وان يشمل عملها المحافظات والمناطق العديدة التي لا يصل المسرح اليها وان تنتقل الى المسرح الجماهيري حيث تذهب هي الى مكان تجمع الجمهور لا أن يجيء هو اليها ، فتلك تجربة أعتقد ان الفرقـة القومية ستخوضها قريباً . كما أنها قادرة على تبني الأعمال المسرحية الكبيرة والتي تتطلب مبالغ باهظة لانتاجها والتي تكون قيمة مسرحية كبيرة لها دورها الواضح في انعاش المسرح واغنائه بالقيم الفكرية والفنية الجديدة . وهذا ما يراد من الفرق الرسمية في معظم بلادنا العربية

مع ضرورة التفكير المسبق والمبرمج لفسح المجال أمام أوسع الجماهير لحضور مثل هذه العروض المسرحية .

ان أزمة النص المسرحي العربي هي في رأيي ازمة المؤلف نفسه .. فما يطرحه الكاتب المسرحي العربي ليس سوى انعكاس لما يعانيه المثقف العربي احياناً ، من حيرة فكرية وضياع .. فالعديد من النصوص المطروحة لا تجد فيها الا تخطيطاً فكرياً واضحاً .. او متاهات معتمـــة لا تؤدي بنا الى قرار .

نحن نريـد وضوح الرؤية في العمل الفني ، والمسرحي بالذات ، ولا نقصد بالوضوح التقريرية السمجة او طرح كل شيء والكشف عنه دون عمق او قيمة عالية ..

الوضوح هو أن يعرف الكاتب المسرحي ماذا يريد ان يقول لكي يعرف .. او لكي يتوصل المشاهد المسرحي بدوره الى ذلك ..

والرؤية التي نقصدهـــا .. الفكرة المتألقة الجديدة بالاحتضان والتي تسهم في بناء انساننا العربي الجديد المتطلع لكل ماهو خيّر وزاه .. واخيراً ان تتوفر للمؤلف المسرحي الحرية في أن يقول مايريد مادام ذلك نابعاً من ايمانه بمستقبل انساننا وسعادته الحقة . ونريد من المؤلف المسرحي ان يعرف كيف يجسد مايريد مسرحياً .. فلا يتخبط بالتمسك بأساليب تظل نابية ومتنافرة مع مضمون مسرحيته .. اي اننا بحاجة الى رجل المسرح الكاتب .

كثيرون من كتابنا يأسرهم الشكل فيتمسكون به ، فتظل مسرحياتهم غريبة عن جمهورنا .. ويكون المؤلـــف هو المسؤول عن رفض الجمهور لمسرحيته .

نحن ندعو الى الاصالة في التجسيد المسرحي .

لكن الموضوع المطروح اياً كان ، لكنك في سبيل ان تكون مسرحيتك عراقية مثلاً او سورية ، هناك نكهة خاصة تميزها عن الاخرى . . لكنهـا رغم ذلك تظل على لقاء طبيعي مع أية مسرحيـــة عربية .. ويظل شكلها او اساوب طرحها قريباً من اي مسرح اوربي آخر . والكاتب أن يختـار الاساوب الذي يشاء لإيصال مايريد للجمهور .

ومع كل ماذكرت يجب أن يظل عطاؤنا على صعيد الجمهور الواسع، وهذا في رأيي يستأهل النقاش الطويل.. وليت بالامكان طرح التجارب المسرحية التي حظيت بجماهيرية واسعة شريطة ألا تكون تلك التجارب تجارب تجارية واضحة ومكشوفة.. ولدينا في العراق أكثر من تجربة.. «النخلة والجيران» مثلاً بلغ عدد جمهورها في بغداد وحدها ٧٠ ألف مشاهد، و«الشريعة» وقدتجاوزعدد المشاهدين ٢٤ الفاً.. وهناك تجربة (فيت روك) Viet Rock التي عرضت في الاخيضر وهو مكان تاريخي وبين جماهير واسعةفي الناس توزعوا هناوهناك ليشاهدوا العرض. وقد استقبلوا العمل استقبالاً جيداً، وكان بينهم من لم يشاهد مسرحاً من قبل.

ان مايسمى بالمسرح التجاري يتسم بسمات نعرفها جيداً.. فعناصر الجذب فيه كثيرة، ولسنا الآن في معرض مناقشة هذه هذه العناصر، لكنني أود الآن أن أتطرق الى نقطة واحدة تتعلق بتأثير هذا المسرح على جمهورنا المسرحي.. والدور الكبير الذي تركه فيه وضرورة استيعابنا لهذا الأثر كي نعرف كيف ننفذ بلباقة ووعي اليه — اي الى هذا الجمهور — فنفاذنا يعني اننا وعلى مرور الوقت نستطيع أن ننتفع من تجربة هذا المسرح وان نرتفع بالجمهور الى المسرح الجديد.. وهذا يتطلب جهداً ليس باليسير ويتطلب توفير العمق البسيط الذي ينفذ بفنية عالية وممتعة الى نفوس جمهورنا المسرحي.. ولا شك في ان للنقد المسرحي دوراً كبيراً وهاماً في ذلك.. ونحن في العراق نفتقر اليه بالرغم من توفر بعض النقاد الجدين.

انني اؤمن بأن تجاربَ كلِ بلدٍ عربي تستطيع ان تُغني تجاربَ البلد العربي الآخر، وإذا ما تكونت ملامحٌ واضحة لتلك التجارب أستطعنا ان نوجدَ ملامحَ واضحة لمسرحنا العربي. وبقدر ما يتم التبادل المستمر بين الفرق المسرحية العربية مع بعضها وبقدر ما تتكرر اللقاءاتُ بين المسرحيين العرب، وبقدر ما يتم من تعاون في العمل المسرحي بين المسرحيين كذلك، كأن يخرج مخرج عراقي مسرحية مصرية في القاهرة، أو يؤخذ نص عراقي فيخرجُ في تونس — وهكذا — اقول كلما تم هذا التبادل بمختلف السبل استطعنا ان نوجد حلولاً مشتركة لمسرحنا العربي في

أزمته الحاضرة . ولا شك في ان هذا التبادل يقتضي احتضان الدولة له وتشجيعه ودعمه الدعم الكامل لكي يستطيع تأدية دوره كاملاً.

المهرجان الرابع للفنون المسرحية

لاشك في أن المهرجان قد حقق مكسباً كبيراً وهاماً للمسرحيين العرب. فمع العروض المسرحية المقدمة فيه استطاع توفير اللقاءات الفنية بين الوفود وتبادل وجهات النظر في اكثر من قضية مسرحية تهمهم .

ولا شك في أن حضور فرق عربية عديدة يعني ان يتعرف المسرحيون كل منهم على أعمال وانتاج الآخر ، فلا يظل مسرحنا سجين أحاديث تكتب هنا وهناك، ولا يظل مسرحيونا بمعزل عن الآخر .. فحين اسجل بعض ملاحظات سريعة عن المهرجان فإن ذلك يعني حرصي الكبير على تطويره وتوفير المقومات له ليؤدي الدور الذي نرجوه منه.

• ان تقويم المهرجان يقتضي من المشاركين في الندوة مشاهدة العروض المسرحية كاملة، وهذا مالم يحصل حتى بالنسبة لبعض السوريين .

• هناك ولا شك صعوبات مادية تقف دون تحقيق ذلك .. لذا فاني اقترح ان يصار الى تحمل تكاليف كل بلد عربي جزءاً منها وذلك بالاشتراط على ان يحدد عدد كل وفد قادم لدمشق ويتحمل الوفد نفسه بعد ذلك تكاليف ما يزيد عليه .

• هناك المسرح العسكري .. ولاأدري لماذا لم يستغل في المهرجان ، واذا كان الاعتراض ينصب على موقعه البعيد بعض الشيء فبالامكان تخصيصه للفرق المعروفة والتي لها شعبية مسبقة .. ويمكن كذلك تخصيص موعد مبكر بعض الشيء للعروض التي تقدم فيه كأن تكون في الساعة السابعة مثلاً.

• اقترح أن يصار كل عام الى شعار أو هدف معين يجمع بين الأعمال المسرحية المقدمة كأن تكون المسرحيات المقدمة كلها مسرحيات مؤلفة لكتاب عرب ، أو أن تكون المسرحيات عالمية .. أو أن تعتمد على الموروث الشعبي وهكذا ومثل هذا الاقتراح يمكن أن يناقش .

هذا وارجو مخلصاً أن يكون لهذا المهرجان وللمهرجانات المقبلة الدور الهام والرئيسي في تحقيق التطور الذي نريده وننشده لمسرحنا العربي ، مع بالغ تقديري واعتزازي .

حول المسرح التجاري في مصر

فريدة النقاش

نما المسرح التجاري في مصر في ظل الظروف التاريخية التي مهدت للهزيمة وبلغ أقصى حالات ازدهاره في السنوات الخمس التالية لها ، حيث شهدت هذه السنوات تدريجياً إنحساراً عاماً في الحياة الثقافية المصرية كلها الذي توجته تصفية مؤسسة السينما وإدماجها في هيئة واحدة مع المسرح الذي وضع على رأسه أحد خبراء المسرح التجاري ورجاله المخلصين . وهو يتولى الآن إعداد مسرح الدولة ليدخل في منافسة مع الفرق التجارية . وقد أفسحت كل هذه الظروف مجالاً للقطاع الخاص ليزدهر وليكشف بشكل بالغ التعبير عن مركزه وإتجاهه .

● تنبع خطورة هذا الاتجاه في الحياة الثقافية كلها وفي المسرح بشكل خاص من الدور المتزايد الاتساع الذي تلعبه أجهزة الاتصال الجماهيرية « التليفزيون بشكل خاص » في الترويج لهذه الفنون التي أصبحت تشكل بديلاً تدريجياً لما كانت تقدمه المؤسسات العامة في سنوات ازدهارها حين إرتبطت ارتباطاً وثيقاً بعملية التحول الاجتماعي منذ أوائل الستينات حتى الهزيمة .

● في ظل كابوس نمو تيار فكري رجعي ألصق الهزيمة بالاتجاه نحو الاشتراكية والتحول الاجتماعي أطلق رواده ومحاربوه نيرانهم ضد كل الشعارات والمؤسسات مستندين إلى سلبياتها الهائلة والتي لاينكرها أحد ، بالتحديد السلبيات التي بنى عليها المسرح التجاري نجاحه الأول . إذ كانت لهجته النقدية الصارخة هي سلاحه الأول في توجهه الى الجمهور واستقطابه ، ولم يكن النقد بالطبع موجهاً الى السلبيات وانما الى الأسس الفكرية والاجتماعية ذاتها .

● تشترك هذه الفرق جميعاً في الضعف الفني الشديد لعروضها والتفكك الذي لايكاد ينجو منه عمل من الأعمال . ويرى معظم القائمين عليها أن الفكر في المسرح أو الكوميديا الراقية التي تمس الهموم الحقيقية للمجتمع ترف لاينبغي أن نسعى له ، بناء على أن الجمهور يحب الفرفشة بأي ثمن وبأي شكل تقدم له . وفي ظل هذا الشعار أصبحت خشبات المسرح التجاري معرضاً لكل أنواع البذاءة والاسفاف ؛ يذهب اليها الناس ليضحكوا على عاهاتهم وسذاجتهم وعجزهم ، ويستمتعوا بالايحاءات الجنسية والنكات التي يخجلون من ترديدها ، وهناك تستثار غرائزهم البدائية . كما تتُصرّف الأحلام المريضة والمكبوتة تصريفاً مرضياً . ويصبح النقد الذي تمارسه هذه الفرق عملية امتصاص يومية للسخط والتساؤل والقلق .

● وإذا كان حقيقياً أن المسرح التجاري الذي بنى مجده ورواجه على فنون الكوميديا المختلفة قد حافظ على تراثها ، فهو يلعب في نفس الوقت دوراً أشد خطورة على تراث هذه الفنون نفسها . فبينما كانت الولادات « الشوارعية » لكوميديا الشعب بشخصياتها وأساليبها المختلفة من المهرجين والحواة والقرداتية والأراجوز والمدّاحين والمنشدين والرواة تحمل هموم وأشواق ومطامح الطبقات الشعبية التي لم تتوصل حتى الآن إلى إمتلاك قنوات رسمية لها تعبر فيها عن نفسها ، وظلت دائماً متلقياً سلبياً لما تقدمه أجهزة الاعلام والثقافة التي تعكس بدورها فكر وفنون الطبقات السائدة ، كانت هذه القاعدة العريضة المقهورة تصنع إبداعاتها الخاصة في الفنون التي لاصاحب لها إلا الشعب ، فجاء المسرح التجاري متضامناً مع المؤسسات الأخرى

ليسرق من الجماهير فنونها ويقدمه من خلال أشكالها التي تقوم على الامتاع الحقيقي فكراً معادياً لصناعها الحقيقيين .

● أصبح المهرج والأراجوز ، والفلاح الفصيح ، وابن البلد الشهم ، والخاطبة ، ومنشدو الربابة أداة فحسب تقدم صورة ممسوخة وحيدة الجانب لهذا الشعب ولأحلامه ومطامحه وآلامه . ولعل فرقة تحية كاريوكا في كل مسرحياتها قد قدمت نماذج أكثر من غيرها لهذا المسخ لفنون الشعب وبرزت لأن القائمين عليها كانوا يخططون لذلك بوعي أكثر من غيرهم .

ويرى بعض النقاد أن الالتجاء الى فنون الشعب هو في حد ذاته فضيلة ، وهو بالقطع كذلك ، الا أن هذه الفنون بالاضافة الى ما تعرضت له من مسخ وتشويه في مضمونها على أيدي تجار المسرح وجدت الطريق موصداً أمام امكانية تفتحها وازدهارها الهائلة حين صلبت شخصياتها كأنماط لا تتغير على الخشبة . ذلك لان عروض المسرح التجاري تتلقف الممثلين الكوميديين الكبار الذين برعوا في أداء الأدوار الشعبية ثم تعتمد اعتماداً كاملا على هؤلاء الممثلين من تاريخ وعلاقة بالجمهور وتصبهم في هذا القالب القديم حتى أصبح جمهور هذه الفرق لا يضحك الا على ما اعتاده من أداء هذه الشخصيات . وهو بالتالي لا يعطي للفنان ـ خاصة الذي يمثل دوراً شعبياً ـ شهادة القدرة على اضحاكه الا بعد أن يقولب في هذا النمط أو ذاك ويتجمد عند هذه الحدود ، وهو الوضع الذي لا يتيح فرصة للشخصية حتى تتطور وتتفجر ، ولا يتيح أمام الفنان نفسه مجالاً آخر للابداع .

● والمسرح المكتظ بالجمهور شيء مفرح حقاً ، ولكنه محزن حين تظل العلاقة بين هذه المسارح والجمهور قائمة على حدود لا تتعداها . وسوف تظل قضية المسرح التجاري الذي يكتسح السوق قائمة طالما أن المسرح الجاد والحقيقي لم يعد قادراً بعد ، ليس لأن الجمهور يرفض الجدية أو الكوميديا الراقية فقد ثبت العكس طويلا ؛ وانما لأن المسرح الجاد دخل لظروف عديدة في منافسة خاسرة مع المسرح التجاري فلم يستطع أن يصل اليه أو يبقى على رسالته الحقيقية وخسر

القضيتين معاً . وأقصى ما يفعله الآن أن يحاول اللحاق به بنفس أساليبه وعناصره . وتلك منافسة لن يكون له فيها النجاح . لأن للآخرين قدراتهم القديمة ومرحهم وأسعار بطاقاتهم المرتفعة وروادهم الذين يدفعون عن طيب خاطر . وتزداد قدراتهم على مواجهة ارتفاع الاسعار بالاضافة الى ما تقوم به أجهزة الاتصال الجماهيري من ترويج لهذه الفنون .

● وسوف يظل المسرح التجاري يحقق ازدهاره مبقياً على ذوق الجمهور — محافظاً وسلبياً — دون أن يجرؤ ، بحكم العوامل التي تحركه ، على المغامرة في الشكل أو المضمون ، اللهم إلا مجاراة النوادي الليلية والرقصات الأوروبية المتغيرة والموضة والأغاني الجديدة ، تماماً مثل موديلات السيارات التي تلائم طبقة رواده ومستوى تطلعاتهم ومطامحهم .

والمغامرة تعني بالنسبة لهذه المسارح مغامرة أولاً بجمهور الكويتيين والسعوديين والليبيين الأثرياء الذين يشكلون الآن قطاعاً يتزايد كل يوم من رواد هذه المسارح ، ثم مغامرة بالربح الذي يوضع فوق كل معيار وقيمة .

● والربح المادي السريع هو المنطلق الاول والأخير للقائمين على هذه المسارح وهو الذي يضع فرق القطاع الخاص في هذه المرحلة — بالرغم من خصوصية الفن وتميزه — من

الموقع الذي يقف فيه هذا القطاع كله من حياتنا العامة سواء في ميدان الانتاج أو الخدمات ، إذ يجتهد ويسعى بكل الوسائل لضرب البديل الحتمي له إذا ما سار التغيير الاجتماعي الى مداه ، ذلك البديل هو الفن الراقي والجماهيري معاً . وبات من الطبيعي الآن أن تكتسح الفرق التجارية بفكرها وفهمها للفن كرد فعل الجزر العام ، فالمسرح لم ينفصل ابداً عما يجري في حياتنا من تغييرات ، وإذا كانت كفة التجار قد رجحت هنا فإنها كانت قد رجحت من قبل في ميادين اخرى كثيرة .

وبناء على ذلك فإن المطالبة بتصفية هذه الفرق الآن دون خلق بديل لها سوف يؤدي لنتائج عملية خطيرة . ويبقى على الفرق الخاصة المضادة التي تقوم على اكتاف شبان يدركون القدرة الهائلة للمسرح مثل الطيب الصديقي من المغرب ، نقابة الفنانين من سورية ، فرق الثقافة الجماهيرية المعاصرة من قرى مصر مع الفرق القليلة الباقية من مسرح الدولة ، أن تقدم وحدها ، وفي ظل هذا المناخ العاصف نماذج لتلك المعادلة . فعلى اكتافها وحدها ، سوف ترتقي الكوميديا التي يحتكرها الآن المسرح التجاري وترتقي الكوميديا

بخلق جسر بين فنونها والمشكلات الحقيقية للجماهير العريضة دون القفز فوقها أو تجاهلها . وهي مهمة لن تؤديها على وجهها الصحيح إلا العناصر من رجال المسرح التابعة بالفكر والانتماء الاجتماعي من قلب هذه الجماهير العريضة ، والتي يتزاوج عشقها للمسرح مع عشقها للناس - وخاصة للطبقات العريضة التي ظلت وما زالت فريسة لعمليات التخدير والانهاك التي تمارسها فنون المسرح التجاري وشعبياتها في السينما والتليفزيون والاذاعة، إن لم تكن في الأصل منفية وبعيدة تماماً عن التعرف أصلاً على هذه الفنون أو التفتح عليها وبها .

● واذا كان المسرح التجاري قد نما في ظل ظروف تاريخية تتواجه فيها قوتان وتياران، احدهما يناضل بقوة للعودة الى الوراء، والآخر يصارع ليولد ، فلا بد للفرق الشابة والناشئة التي ترى أن المسرح قادر على الاسهام والتأثير والتي تحلم بمد رقعته الى كل البقاع البعيدة أن تعلن نفسها مقاتلة من هذه اللحظة لأنها طرف في الصراع وليست متفرجاً يكتفي بالتسجيل.

مقابلات

مقابلة مع

مصطفى الحلاّج

كان الكاتب المسرحي والقصاص العربي الأستاذ مصطفى الحلاج من أكثر المشتركين في المهرجان اهتماماً بعروضه ومتابعة لندواته ، مما أتاح له أن يشكل وجهة نظر متكاملة حول المهرجان ككل . وقد أجرت « المعرفة » مع الأستاذ مصطفى الحلاج هذا الحوار الشامل ، مما أتاح لنا أن نحصل على رأيه في المهرجان واقتراحاته حول المهرجانات القادمة .

– ألا ترون أن الأعمال المسرحية التي عرضت في المهرجان كانت شديدة الالتزام بالواقع العربي ومشكلاته الراهنة ؟

إنني أقصد الجد كل الجد إذ أقول : إن مايفتقده الغرب في اجتماعاتهم السياسية يطرحه الفنانون بمنظور آخر ومستوى آخر . هذه الظاهرة من الجدية في الفن والهدف منه ، جديرة بأن نحرص عليها ونغنيها ونطورها حتى لا يتحول المسرح إلى عبث ، كما تحولت المؤتمرات السياسية السابقة إلى عبث . هذا المهرجان، حاول أن يطرح المشكلات التي يعاني منها المجتمع العربي ، كما أكد ألا مهرب للكاتب من التصدي لمشكلات أمته . . والنصوص التي لم تعكس الواقع العربي بدت نابية وشاذة . والحرية المطلقة التي أعطيت للفرق ، أظهرت أن التركيز على المشكلات القومية واضح .

إنها لظاهرة صحية وبداية يقظة في أن الفن بدأ يتلمس مشكلات الوطن ، ويحاول أن يطرحها أمام الجمهور . هذه الملاحظة يجب تعميقها : المهرجان يعرض أعمالاً فنية .. لكن النقطة الأساسية هي أن شهر المهرجان والفترة المحددة لعرض أعمال كل قطر من الأقطار العربية لم يكونا وقت تسلية، بل وقتاً للعمل الجدي المثمر البناء ..

النقطة الثانية هي أن هذه الفرق حينما اختارت نماذجها على المسرح كانت تدرك بشكل غير مخطط أن جمهور دمشق كان يتوقع أعمالا جادة ، وأن اكثر الأعمال جدية هي أكثرها رواجا . ومن المؤسف أن الفرقة السورية هي الوحيدة التي انفصلت عن الواقع، فلا (الزير سالم) ولا (الملك لير) كانا مرتبطين بالواقع العربي على النحو الذي ارتبطت به الفرق العربية الأخرى ..

الظاهرة الثالثة هي ان المشكلات مازالت تطرح على استحياء . ما زال الرمز يسيطر على الأداء المسرحي . وهذا تابع للظروف التي يعمل خلالها الفنانون العرب ، غير أن جو الحرية المطلق سيدفع في الأعوام المقبلة الكاتب لأن يعالج الموضوعات بالمزيد من الجرأة والموضوعية والصراحة .

الظاهرة الرابعة هي أن اقبال الجمهور اقبال شره بحيث كانت العروض دائما غاصة بالمشاهدين المحتفلين به هذه . الظاهرة تؤكد شيئين .

١ – المسرح من أعظم وسائل الاتصال لطرح المشكلات الجماعية .

٢ – الجمهور يتشوق إلى أن يرى كيف يطرح الفن مشاكل الواقع .

وبذلك يكون الفن وسيلة لنشر الديمقراطية، ووسيلة إلى أن تخرج مشاكل المجتمع العربي من جو الاشاعة الى جو الطرح العلني . وهنا سجل الجمهور أنه أكثر تقدماً من الحركة الفنية وأكثر تمسكاً منها بالواقع وأنه واقف بالمرصاد للأعمال الفنية . كما سجل انه متسامح إلى أبعد الحدود .

ظاهرة الجمهور يجب أن تدرس . لقد درست الندوة النقد والأشكال الفنية والاخراج لكنها لم تدرس ظاهرة الجمهور. الجمهور المتسامح الذي يضحك للنقد الذي يوجه الى بعض عاداته البالية ، مهما كان مراً ،

وأخيراً فقد أثبت المهرجان وحدة الوطن العربي . ليس هناك اقليمية . كل فرقة كانت تخاطب من خلال الجمهور الدمشقي جمهور وطنها والجماهير العربية في كل مكان .

– لعلكم لاحظتم أن الاخراج يتطور تطوراً متسارعاً ، بحيث أن بعض الاساليب التي عرضت في المهرجانين الأول والثاني قد تلاشت في المهرجان الرابع . فهل تجدون في هذه الظاهرة علامة على تقدم العمل المسرحي؟

هناك سرعة في تجاوز الأشكال المسرحية التقليدية قبل أن يتوفر لها حسن التمثيل والاستيعاب. في قناعتي أن المسرح التقليدي اكثر قدرة على عرض مشكلات مجتمعنا واستيعابها .. المسرح التقليدي اكثر قدرة على استيعاب المشكلات التقليدية. المسرح الحديث، مسرح العبث، مسرح فردي . مشكلاتنا مشكلات جماعية ، لم يولد الفرد لدينا بعد، ولا يحق لنا بالتالي أن نطرح على الجماعة أزماتنا الفردية . وان كان المسرح بطبيعته يوجب أن تطرح المشكلات الجماعية من خلال معاناة فردية .

– ماذا تعني بالمسرح التقليدي ؟

لا اعني بالمسرح التقليدي المحافظة على مسرح ارسطو او المسرح الاليزابتي . ولكن المسرح الحديث في الغرب الذي يهدم وحدة المكان والزمان يقدم لجمهور مشبع من الوسائل التقليدية للاتصال مع الناس . هذه الوسائل مستنفدة في نظره ، مما يوجب على الفنان استخدام وسائل اخرى .. أما نحن فما نزال في اول الطريق . اننا لم نتقن

استخدام الوسائل التقليدية لنتجاوزها الى غيرها . وفي رأيي أنه لا يجوز أن نربك الجمهور بتكنيك المسرح الحديث . خذ مثلاً على ذلك أن الطيب الصديقي استخدم الأقنعة والديكور فأربك الجمهور . نحن نحتاج الى أكثر الوسائل بساطة ، يجب أن نهدم كل الحواجز والعوائق التي تبعد الجمهور عن معاناة المشاكل المطروحة على المسرح كما هي.

إذا أردنا أن نقوم بعملية اسقاط فنأخذ من التراث مايوحي بأن المشكلات القديمة ماتزال تعيش بيننا ، فهل توفق الى بعث التراث على المسرح ؟

ان اختيار المشكلة ، وطريقة طرحها ، واستخلاص ما نريد منها ، ثلاثة عناصر أساسية لكل عمل يبتغي القيام بعملية اسقاط تاريخي من التراث على الواقع المعاصر . كل المحاولات التي تمت الى الآن سارت في اتجاه واحد ، ولكي ينبه المخرج – أو المؤلف أو المعد – الى أمور السوء التي يعاني منها المجتمع العربي ، ينتقي موضوعات محدودة تدور حول الانتهازية ، الفقر ، التعصب ، وغير ذلك ،ممايوقع الكاتب في وهدة السلبية التي تكاد تكون مطلقة ، على اعتبار أنها تمتد الى نحو ما يقرب من ألف عام . ولكن في تراثنا من الحوادث الايجابية ما يعطينا حلاً عملياً لمثل هذه المشاكل .

لماذا نتحدث عن الاستبداد مثلاً وكأنه ظاهرة راسخة في تاريخنا ، مع أن لدينا امكاناً للحديث عن الديمقراطية ومثلاً للكفاح من أجلها والاصرار عليها ، يتجسد في الخوارج ومواقفهم البطولية . نحن بطبيعة الحال غير ملزمين باجتهاداتهم الدينية ، لكن الجانب السياسي من دعوتهم كان جانباً هاماً قدموا من أجله أسمى النماذج وأروعها . إنني منذ عشر سنوات أتمنى أن يتاح لي الوقت لتقديم نماذج من بطولاتهم تعرض الصمود في الكفاح والصلابة في العقيدة .

في مسرحية « مغامرة رأس المملوك جابر » لسعد الله ونوس ، يطالب الجمهور بأن يسمع من الحكواتي قصة « الظاهر بيبرس » فيجيب الحكواتي الناس بأن وقت الحكاية لم يحن بعد ، فما زالت هناك ضرورة لعرض حكايات الهزائم والسلبية والانكسار . والسؤال هو : لماذا لانقدر الآن أن نقدم حكاية « الظاهر بيبرس » ؟ وإلى متى نخبئها ؟ إذا لم نستعرض الآن ، في وقت الهزائم

والانتكاسات الوجوه الايجابية والمظفرة من تاريخنا فمتى نبرزها ؟ الحق أنني أرى ان معالجتنا للتراث يجب أن ترتبط بالايحاء بمشاعر النضال والجدية، وبابرازها في تاريخنا ، وبايقاظ الاعتزاز والقدوة في نفوس الجماهير التي تتطلع إلى مثل تحتذيه . فهذه الأمة لم تفقد في أبشع عصورها وأحلك فتراتها الصوت المناضل الصامد الجدي الذي نبه الناس إلى أسواء المجتمع والأخطار المحدقة به .

— عفواً ، ولكن ألا يقودنا ذلك إلى العودة من جديد نحو التبجح بتاريخ لم نصنعه واهمال واقع يطالب بمن يغيره ؟ وبعبارة أخرى ، ألا يقود الغرور الكاذب إلى التكاسل الأحمق ؟

حين نتناول التاريخ لا يجوز أن نركز على البطولات الفردية . الفرد شاذ ،وحركة المجموع هي القاعدة . المعالجة الصحيحة لأية حادثة تاريخية هي المعالجة التي تبحث عن التحرك الجماعي ، على اعتبار أن المجموع هو البطل . وقد أثبت عصرنا ، كما أثبتت تجاربنا التاريخية المعاصرة أن البطولات الفردية غير مجدية ، لأن البطولات الفردية لا تظهر الا في الفترات المريضة من حياة الشعب . ان الشعب كل، فاما أن ينهض بمجموعه واما أن يسقط بمجموعه .

— أستاذ مصطفى ، إن المسرح يعرض للمصائر الفردية — وقد ذكرت ذلك في بداية الحديث — لكن المسرح التاريخي، كما تصوره الآن ، يمتنع على عرض المشاكل الفردية ، ويحجب البطل والبطولة — القدوة ، عن أعين الجمهور .

اسمع . إننا أمة تعاني من التجزئة . التجزئة متغلغلة في أعمق أعماقنا . وفي نظري أن المسرح ظاهرة جماعية ،ويجب ان يعرض موضوعات جماعية . إننا لسنا في مرحلة أن يأتي المتفرج ليرى مشكلاته الذاتية تعرض على خشبة المسرح . إنني ما أزال مصراً على أننا لا يجوز لنا أن نتملق الجمهور بعرض بطولات فردية لأشخاص شبه مقدسين ، نظراً للأدوار التاريخية التي قاموا بها .. إن المسرح المتقدم هو المسرح الذي يحرض الجمهور ويوقظه ويتوجه به الى النظر في المشكلات الجماعية .. في المشكلات التي تهم كل فرد منه وتمسه . وأستطيع أن اقول إنني أتطلع الى المسرح الذي يعرض المصير الجماعي ويحفزه ويحرك الناس الى البحث عنه والمشاركة فيه .

لنأخذ مثلا على ما نقول مسرحيــــة « نور الظلام ». انها مسرحية قاتمة مظلمة. الظاهرة الايجابية فيها هي التأكيد على أن الفرد وحده لا يستطيع أن يقوم بمعجزة. هذه النقطة هي النور الوحيد الحقيقي فيها. المسرحية لم تضيء شيئاً، ولكن كان فيها هذه النافذة، وهي أن الفرد مهما كان عظيماً مبدعاً اذا كان معزولاً عن شعبه ويبني وحده فإن بناءه سينقض. لو ركزت المسرحية على هـــذه النقطة لجاءت مسرحية بناءة وممتازة. غير ان الصورة المقابلة لصورة الفرد الذي يبني وحده في الفراغ، وهي صورة العمال المتعاونين، كانت تتحرك في نفس الاطار الأسود الذي كان يتحرك فيه الطرف الآخر. وهكذا سقطت المسرحية.

— ان من أول الأهداف البعيدة لمهرجان دمشق للفنون المسرحية، بلورة مسرح عربي. فهل ترون ان المهرجان الرابع تقدم خطوة نحو هذا الاتجاه، ولو عن طريق السير نحو تكوين اتجاه محدد في المسرح العربي ؟

أظهرت المسرحيات المعروضة وحدة في التطلعات. وان كانت قد اختلفت في أدوات التعبير والأشكال المسرحية، اختلافاً يستحيل عليها معه أن تبلور اتجاهاً محدداً في المسرح العربي. أما بلورة المسرح العربي بالمعنى الذي نقصده حين نتحدث عن مسرح فرنسي او ايطالي، بما هي طريقته في طرح مشكلات مجتمعه وحضارته واستخلاص نتائج انسانية منها، فالمرء — حسب رأيي — لايخرج بانطباع ان هناك ايقاعاً واحــداً للمسارح العربيــة.

وفي الواقع فإن المسألة تعتمد على ماذا نقصد بكلمة « مسرح عربي »؟ماهو الهدف من هذا المصطلح ؟ وحـدة الفكر ؟ أم وحدة الأداء ؟ اذا كان القصد من وحدة المسرح العربي انه مسرح يطرح قضايا العرب المعاصرة فإن المحاولة في أن يستخلص المشاهد مشكلة الانسان العربي المعاصر في كل الاقطار محاولة قائمة ولو أنها ضبابية ومغلقة بالرموز. ومن هذه الزاوية بالذات أجد الحركة المسرحية تسير نحو مسرح عربي. ان جدارة الفنان العربي في هذه المرحلة تتجلى في أن يتبنى قضايا امته وينادي ويعمل من اجل الحلول التقدمية لهـــذه القضايا. فاذا اردنا من المسرح أن يقدم مشكلات جماعية احتجنا الى المجموعات الكبيرة والى التبسيط في

الأداء . ومن خلال الصدق في الأداء ، ومن خلال التقابل والتعارض تتأكد وتتثبت هوية الانسان العربي التقدمي المعاصر . الخطير في الموضوع انه اذا اقتصر طرح المشكلات على تضخيم النماذج السلبية نخشى أن يحدث المسرح السياسي ردة فعل غير مطلوبة .

ـ أي أنك تفترض ضمناً أن المسرح العربي المفترض هو مسرح سياسي ايجابي ؟

ـ انني أتحدث عن المسرح السياسي السلبي. إن الجمهور ينفعل مع النقد وابراز السلبيات انما هناك فرق بين ان يظهر الكاتب هذه السلبية أو هذه النقيصة بحيث يهزأ الناس منها ويتحمسون لاخراجها من حيز السر الى حيز العلن ، وبين أن يتخذ الكاتب من هذا العرض السلبي للاحداث موقفاً ايجابياً محدوداً فيحفز خمائر الناس ويحرك طاقاتهم الفكرية والانفعالية لاتخاذمثل هذا الموقف .

ان ابراز المشكلة لا يعني حلها ، بل اظهارها كواقعة شائعة . ولكن المطلوب بعد عرض الظاهرة السلبية أن نتصدى لها وأن نوحي ببديلها : وهذا أفضل من مجرد عرضها . ان المسرح وسيلة ديالكتيكية ، ويجب على الكاتب حين يكتب للمسرح أن يخلق عند الجمهور نزعة ديالكتيكية .

ان الحوار ظاهرة انسانية ، والفرد يظل في حالة حوار حتى حينما يخلو الى نفسه . وليس كمثل الحوار وتقليب وجوه الرأي وابراز النقائص والتناقض من وسيلة مثلى لاظهار الحقائق . كلنا يعلم ان هناك طريقتين لابراز الحقائق : إما ان تقدم الحقيقة كوصية مقدسة يتوجب على الناس ان يعتنقوها ويذعنوا لها دون ان يسمحوا لأنفسهم بأن يتوقفوا لمناقشتها ، وإما ان تجعل الناس يعملون فكرهم لاستخلاص هذه الحقيقة من مجموعة الأحداث والوقائع ، ويتوصلون إليها عن طريق المناقشة والاستقراء . لنأخذ مثلا من حياتنا المعاصرة : يسمع الناس خبراً سيئاً فيتناقلونه كاشاعة . وانا ارى ان من مهام المسرح الرئيسية أن يتعلم الناس كيف يناقشون الشائعة ويحللونها ويكتشفون مظاهر الخطأ والتحمل فيها، بحيث يتوصلون إلى تفنيدها من تلقاء أنفسهم ، ودونما حاجة الى

الاستئناف نحو مصدر أعلى من عقولهم او من ذواتهم ليقدم لهم الحقائق . ان هذه الطريقة « المسرحية » للتوصل الى القناعة وتبني رأي من الآراء والتحمس له ينقل المرء من طور الاقتناع الفكري الى طور الفعل . ذلك أن المرء حينما يشعر أنه ساهم مساهمة شخصية في اكتشاف الحقيقة سيشعر حتماً بأن من واجبه العمل على تنفيذها . حين اقول ان المسرح وسيلة ديالكتيكية فانني اعني بهذا الكلام حصراً قدرة المرء على اكتشاف الحقيقة بنفسه والتزامه بها بشكل تلقائي . وهذا اري أن من ابرز منجزات الفكر واعظمها هو اكتشاف الديالكتيك .

إن المسرح يسقط حين يكون حواراً مباشراً بين شخصيتين ، يسقط حين يكون عبارة عن سين وجيم وليس محاولة لتقصي الحقائق عبر آلاف الاحتمالات المغلوطة. المسرح حوار متفاعل بين الأفكار . وكما تنمو الشخصية داخل المسرح تنمو الحقائق داخل الفكر وتنمو الحالات النفسية وتنمو الوقائع . . وفي النهاية تنمو شخصية البطل وتنمو بنموها أيضاً شخصية الجمهور . هناك ، على المسرح ، يتصارع بشر ، يواجه بعضهم البعض الآخر ويتحداه ويقرر مصيره - فيما يقاوم الجانب الآخر ويسعى إلى كشف خطط الخصم واحباطها . هذه هي أهمية المسرح وهذا هو معنى أنه عمل جماعي . الحوار في المسرح ليس بين الممثلين وحدهم ، بل بين المؤلف ونفسه ، وبين المؤلف والشخصيات ، وبين المؤلف والجمهور ، وبين أفراد الجمهور بعضهم مع البعض الآخر ، وبينهم وبين نفوسهم في النهاية .

— ذكرتم في بداية الحديث أن عروض المهرجان تميزت اجمالاً بالجدية ، ألا ترون أن في هذه الجدية المبالغ بها شيئاً من الافتعال مقروناً بشيء من المبالغة ؟

الحق يقال إنـــه لم يكن في تلك العروض تسلية أو فرح أو ضحك ، فكأن المسرح الجاد أدان المسرح الفكاهي . وإن الغريب في الأمر أن يكون غياب الكوميديا عن المهرجان غياباً كاملا . لعل هذا يرجع إلى أن ماضي الكوميديا عندنا ماض سيء يقوم على المفارقات السخيفة

والفكاهات اللفظية والمواقف الباطلة . صحيح أن الكآبة تنجم عن اليأس ، وأن الانسان العربي محاصر بالتخلف والتجزئة ، لكن اهمال الكوميديا أو تجاهلها يشكل إدانة كاملة لهـا . وفي رأيي أن ادانة الكوميديا واخراجها من دائرة المسرح الهادف أمر خاطىء ، بل أرى أنه بسبب كون مزاجنا القومي في المرحلة الراهنة أميل إلى الكآبة ، فيمكن للملهاة أن تكون أحد أبلغ الطرق إلى طرح مشكلاتنا واثارة الحوار حولها .

لعل من مساوىء المرحلة الراهنة في حياة مسرحنا أننا دائماً ننتقل من النقيض إلى النقيض : ننتقل من مسرح مترجم يعرض مشكلات لاعلاقة لنا بهـا إلى مسرح مكثف مرتبط بكافة أنواع المشكلات . وربما لا يتحمل المسرح كل هذا الثقل الذي نريد أن نرميه عليه . فلو نظرنا بشكل موضوعي لوجدنا أن القلة من الناس الواعين هي وحدها التي تناضل نضالاً تاريخياً للمصير المستقبل غير المرهون بفوائد محسوسة . وهذا يجعل من الضحك وسيلة إلى التفاؤل لدى الانسان العادي الذي يريد أولاً وأخيراً أن يحصل من المسرح على المتعة . وبدون المتعة من الصعب أن تجر الجمهور إلى صالة العرض.

— إذن ، أنت تتفق مع بريخت في أن العامل الذي اشتغل طيلة النهار ثم أم المسرح في المساء فإن من حقه أن يحصل على المتعة .

في عصرنا يجب أن نحاول أن نصل بالمشاهد إلى الصورة المتفائلة عن طريق المسرح . وان من واجبات الفن أن يدخل البهجة إلى حياة الشعب اليومية ، غير أن الكوميديا العربية حاولت أن تظهر على المسرح أن الحياة مهزلة ، في حين أن الكوميديا بطبيعتها الحقة لاتعتبر الحياة مهزلة . فالكوميديا المرحة المتفائلة أداة للكشف عـن الحقيقة عن طريق اضحاك النـاس على الأوضاع الفاسدة والمزيفة . فما من أحد يجادل في أن البخيل أو الانتهازي أو الجبان يقع في مواقف وأفكار وتصرفات هزلية تدعو إلى الضحك ، ومهمة الكوميديا أن تبرز الجوانب الهزلية في سلوك أمثـال هؤلاء الناس . لتصور محدث النعمة

أو الحالم : أليس هذان نمطين يدعوان إلى الضحك حين تعرض مواقفهما بكل مفارقاتها ؟ إن الكوميديا تظهر شذوذ هذه النماذج وأنها غير طبيعية وغير لائقة بانسان سوي ، ولذلك فهي غير جديرة بأن تلصق بحياة انسان كريم . إن الكوميديا أداة بناءة لأنها تجعلنا نضحك على من يستحق ان نهزأ به : على الأناني ، على المتعجرف ، على زير النساء فهي حين تشجب بشكل مباشر وفي وصريح كل هذه النواحي السلبية فانما تؤكد بشكل غير مباشر على جميع النواحي الايجابية التي تستحق الاحترام في الحياة . مشكلة الكوميديا العربية أنها تنطلق من منطلق أن كل شيء قابل للسخرية ، وهو منطلق هدام وتخريبي . وتظهر آثار مثل هذا المنطلق الخطر في بعض ما يقدمه مسرح الشوك وما يقوم عليه .

— أليس من المفارقة أن تكون الكوميديا في كل الدنيا مولودة في أحضان المسرح السياسي بينما نجد لدينا أن العكس هو الصحيح : فالمسرح السياسي ولد من الكوميديا ؟

هذا رأيك . أما أنا فأرى أن الكوميديا حين تضحكنا على المواقف المجافية للواقع فانها تفرح الجمهور وتخدم المسرح الرصين لأنها تلتقي معه عند الهدف نفسه . ولذلك فإن التأليف الكوميدي عمل صعب وشاق لا يقل صعوبة عن تقديم النماذج الجادة المؤثرة .

مقابلة
مع نعمان عاشور

أجرى المقابلة : نبيل فرج
- القاهرة -

يقف نعمان عاشور على رأس جيل كامل من كتاب المسرح في مصر ، كان له تأثيره الواضح في ربط هذا الفن بقيم الحياة الاجتماعية المتطورة في بلادنا ، التي رفعت ألويتها ثورة ٢٣ تموز « يوليو » ١٩٥٢ .

كذلك يحظى مسرح نعمان عاشور بشعبية كبيرة ، منذ عمله الأول « المغناطيس » ١٩٥١ ، الذي كان بمثابة فتح الطريق للكوميديا الجديدة المنتزعة من الواقع ، حتى آخر أعماله « الجيل الطالع » ، التي قدمت هذا الموسم في القاهرة .

عبر هذه الرحلة التي استغرقت أكثر من عشرين سنة ، أثرى نعمان عاشور الحركة المسرحية بمجموعة من الأعمال الملتزمة ، تمثل أعلى ما وصل اليه الانتاج المسرحي حتى هذه اللحظة ، لأنها تضرب بجذورها في الفكر الاشتراكي ، الذي يمنحها صدق الرؤية وشمولها ووضوح الهدف الانتقادي ، وادراك مواطن السخرية الصحيحة في السلوك الفردي أو الوضع الاجتماعي .

وفي هذا الحديث يطرح نعمان عاشور وجهة نظره في فن المسرح ، الذي يتزايد كتابه وجمهوره ، ثم يناقش مسرحيته الأخيرة ، التي تضاربت ازاءها آراء النقاد .

فن المسرح :

● ما هي وجهة نظرك إزاء فن المسرح في حياتنا المعاصرة وأين يقف بين وسائل التعبير الأخرى ؟

ـ لو تتبعت تاريخ الأدب وتطوره خلال الخمسينات والستينات من هذا القرن لراعك بالدرجة الأولى بزوغ المسرح كفن تعبيري يجتذب إليه كافة الفنون الأخرى ، ويكاد يوقف نمائها وتطورها . فقد اجتذب المسرح فضلاً عن كتاب الرواية والقصة القصيرة الشعراء، وأصبح هو بوتقة الانصهار الحقيقية للمعبرين بالكلمة في بلادنا .

وهذا شيء طبيعي في بيئة خلا أدبها السابق من أي محاولة درامية تطور هذا الأدب .

لقد عاشت القصة والرواية عندنا في الفترات السابقة في نضوج رأسي غير مركب ، كان يحدد فترات ازدهارها على مراحل متقطعة وقصيرة ، لافتقارها الى المقومات الدرامية الصحيحة .

ويمكن تتبع ذلك عند كافة كتاب القصة القصيرة الذين اتجهوا جميعاً الى المسرح بمجرد أن اكتشفوا وجوده .

ان تركيبة المسرح مبنية على وجود حياة ، ثم مادة مأخوذة من الحياة ، هي والحياة نفسها تلتقيان داخل بوتقة التفاعل ؛ أعني منصة المسرح ، والذي يربط بينهما هو الجمهور الحاضر المتجاوب .

هذه التركيبة تنتج تركيبة جديدة هي فن المسرح ، وفن المسرح يعود بدوره لكي يتأثر بالمجتمع ويتأثر به ، ويخلق تكوينات حية جديدة تماماً ، كما يحدث في التطور الديناميكي للخلية .

ومن أجل ذلك فإن مجرد اكتشاف بذرة المسرح على مدى الخمسينات والستينات كان كفيلاً بأن يلتهم كافة الألوان الأدبية الأخرى .

واليوم إذا استعرضنا المشهد الأدبي العام لوجدنا أن لا خلاص للرواية ، ولا منطلق للشعر ، ولا سبيل أمام القصة القصيرة ، إلا بالتعبير الدرامي المتمثل في المسرح .

ولعل أبرز الأمثلة على ذلك ما يشهد به تحول عبد الرحمن الشرقاوي وصلاح

عبد الصبور من القصيدة الى المسرح، وتحولي وتحول يوسف ادريس والفريد فرج وسعد الدين وهبة وعبد الله الطوخي من القصة القصيرة الى المسرح. أكثر من ذلك تحول نجيب محفوظ ذاته، وهو كاتب روائي، الى محاولة ولوج أبواب المسرح.

الجيل الطالع.

● أرجو أن تحدث القراء عن تجربة «الجيل الطالع»؟

ـ كنت قبل كتابة هذه المسرحية حائراً بين عدة موضوعات، خصوصاً بعد ايقاف عرض مسرحية «سر الكون». لقد كانت صدمة قاسية بالنسبة لي. وكان استمرارها يعوقني عن متابعة الكتابة. وفجأة، وأنا في المصيف، وقعت أمام عيني أحداث كنت أتسلى بمراقبتها وتأملها والمشاركة في السخرية منها.

وبلا مقدمات تبلور في ذهني هذا الموضوع، وجدتني مندفعاً الى كتابته، فلم استغرق أكثر من شهر ونصف، اتممت خلالها المسرحية في ثلاثة فصول طويلة على غير العادة. وسبب ذلك انفعالي بالموضوع أولاً، ثم ابتعادي عن الكتابة المسرحية لفترة غير قليلة، مما فتح شهيتي للكتابة. وهي من اللون الكوميدي الخفيف، الذي يقبل عليه الجمهور.

والواقع أن الجمهور في هذه المرحلة من حياتنا المعاصرة، وخاصة بعد تغلغل وسيطرة مسارح الاضحاك الرخيص، محتاج بالفعل الى كوميديا هادفة، وفي نفس الوقت خفيفة وممتعة، يتم فيها التوازن بين عنصري الاضحاك الراقي والمضمون الجاد.

أما عن المعايشة الفكرية للتجربة، فقد كانت تلقائية وطبيعية، لأنها امتداد متتابع لمعايشاتي السابقة لموضوعات مسرحياتي الأخرى.

ذلك أن «الجيل الطالع» عبارة عن امساك الخيط من آخر موقف لي في معالجة قضية الواقع الاجتماعي الرئيسية في بلادنا وهي قضية التفتت الطبقي الذي صورته في النص كانهيار نهائي للطبقة الوسطى، بعد أن انفصلت تماماً عن جماهير الشعب.

الشكل والمضمون :

● ما هو الشكل والمضمون الذي تنبض عليه المسرحية ؟

— هذه المسرحية لا تختلف كثيراً عن مسرحياتي السابقة في طريقة صياغتها وبنائها الدرامي ، فهي تنتمي الى نفس الشكل الذي تعودت على أن أتخذه قالباً لما أكتب ، وهو الشكل المركب ، القائم على رسم الشخصيات وتفاعلها مع الأحداث، في هدوء ، متجنباً الميلودرامية ومرتكزاً على القواعد الاساسية في بناء نص له مقدمة وازمة وانفراج .

وقد يبدو هذا الشكل تقليدياً او كلاسيكياً ، ولكنني لا أزال اراه أنسب الأشكال الصالحة لحمل رؤيتي الدرامية للواقع الحي .

أما مضمون المسرحية فهو يعدو منطوقها الظاهر الذي يتمثل في اطار الصراع بين جيلين من أجيال الطبقة الوسطى ، الآباء وأبنائهم ، الى أبعاد اخرى ، أسلط فيها الضوء على موقف هذه الطبقة عموماً من الطبقات الشعبية ، التي تعد القوام الثوري الحقيقي في حياة شعبنا ، وبالذات دورها العظيم على جبهة القتال ضد العدو المحتل .

السلبية والايجابية

● يؤخذ على المسرحية أن قطاع الشباب الذي قدمته قطاع سلبي ؛ لا يمثل الغالبية العظمى لهذه الفئة المنتمية للطبقة الوسطى . فما السر وراء هذا الاختيار ؟

— في الواقع انني اخترت قاصداً النظر الى هذه الطبقة من خلال عينة سلبية بين صفوفها ، وهي عينة الشباب الجديد الذي يعيش على سطحيات التطور ، وذلك بغية اثبات أن وجود هذه البذرة في مكونات الطبقة هو الذي يؤدي الى انهيارها ، لأننا لا نستطيع ان نفصل كمية من السوس داخل كومة كبيرة من الذرة أو القمح ، فإنها حتماً ستؤثر على الكومة برمتها .

وقد كان بامكاني بكل بساطة ، لو اردت ، ان ابرز الجانب الإيجابي ، ولكنه لم يكن ليخدم فكرتي في كثير ، لأن القصد اجراء مقارنة ليس بين طوائف الشباب في هذه الطبقة ، وانما بين طوائف الشباب الناضج من هذه الطبقة ، وهو

شباب سلبي ، وشباب الطبقات الشعبية الأخرى المكافحة ، وهو شباب ايجابي ، يمثله المجند سيد وشقيقتاه الفلاحتان .

بطلان الكل

● الرؤية التي تعلن بطلان الكل في المسرحية ، الجيل الجديد والقديم معاً،لايمكن أن تنعت إلا بالتشاؤم ، لأن ثمة من يزعم أن تجديد حياتنا يجب ان يتم عبر هذين الجيلين، ايضاً .. فما هي وجهة نظرك إزاء ذلك ؟

— ان ادانة الطبقة الوسطى لا يعني الغاءها ، بل بالعكس ، يعني الاهتمام بمحاولة تقويها كأكثر الطبقات حيوية في المجتمع ، وبوصفها الطبقة الوحيدة القادرة على تحريك الحياة ، ودفع عجلة التطور الى الأمام ، بحكم أنها الطبقة التي ترث المقومات السياسية والاقتصادية والثقافية والاجتماعية في حياة وطننا ، وبالتالي فهي الطبقة الأم التي يجب ان نحرص على أن نجنبها الانهيار تحت ضغط الرجعية والاقطاع ، وفي نفس الوقت الانفصال عن جموع الطبقات الشعبية التي تمثل القوام الحقيقي لكل ثورة متطورة الى الأمام ، لأن الثورة لا تقوم إلا على أكتاف الطبقات الشعبية ، ودور الطبقة الوسطى دائماً ان تحتمي بثورية هذه الطبقات ، وتتسلح بها في نضالها معها من أجل بناء الحياة الجديدة المتطورة للوطن .

عن الاخراج

● الى أي مدى جسد المخرج جلال الشرقاوي تصورك للمسرحية ؟

— في الحقيقة هذه هي المرة الأولى التي ألتقي فيها بمخرج يحترم الكلمة ، وفي نفس الوقت يضيف اليها الكثير .

لقد كنت دائماً في حاجة الى مخرج من هذا الطراز المتطور الأمين . وجلال الشرقاوي أثبت في هذه التجربة انه قادر على العرض الجماهيري البارع بقدر ما هو قادر على حماية موضوعية النص وافكاره ودلالته وأبعاده .وقد استطاعان يتغلغل الى مكونات كثيرة من أسلوبي في الكتابة المسرحية .

ولعل ذلك يتحقق اكثر ما يكون في فهمه لطريقة رسمي للشخصيات، ونسجي للمشاهد والأحداث المركبة الدقيقة التي تتفاعل معها هذه الشخصيات . وقد كان بارعاً بالفعل في حفظ كيان كل شخصية داخل الحدث المتطور من خلال عرض

مبهر مثير يجتذب الجمهور كترفيه وتسلية بقدر ما يجتذبه كمادة موضوعيـــة ذات دلالات فكرية ونفسية وفهم اجتماعي ووعي طبقي .

وقد يمكن أن آخذ على الشرقاوي شيئاً واحداً ، هو مبالغته أحيانافي الحرص على كسب الجمهور بحيث يمكن أن يضحي ببعض القيم ، وقد يجور على المـــادة الموضوعية للنص ، خاصـــة فيما يتعلق بالجانب الجنسي ، والنواحي الترفيهية الصارخة . وقد فعل ذلك بالفعل في اكثر من مشهد من « الجيل الطالع » .

ولكنه يملك القـــدرة على السيطرة الشاملة على سائر الجوانب الأخرى من النص .

المسرح العالمي

تجربة في المنهج النقدي التفسيري

بقلم : خلدون الشمعة

« الهدف الرئيسي للادب الحديث هو إعادة اكتشاف الواقع ، إعادة تقديم الاشكال والقوى لعالم جديد ، ولنوع جديد من الحساسية أيضاً. وهكذا يكتب « إليوت » في مراجعة لرواية « يوليسيس » عندما ظهرت لأول مرة : « انها تنطوي على اهمية الاكتشاف العلمي .. »

ستيفن سبندر

« نضال الحديث » ص ١٣٣

** لاتقتصر أهمية عنصر « الاكتشاف » على الأعمال الابداعية في الأدب الحديث ، وانما تنسحب على النقد الأدبي أيضاً . واذا كانت الاكتشافات الجيولوجية قد استهدفت بلورة صورة دقيقة عن أصل وتطور وتركيب الأرض ، فان الطموح الى اكتشاف الأعمال الأدبية باعتبار ان كلا منها يشكل بدوره عالماً مستقلا له قوانينه الخاصة ، قد وصل الى ذروته في فترة الثلاثينات مع ظهور ما يسمى بـ « النقد الجديد » .

وقد ظهر هذا التيار النقدي في بريطانيا على أيدي كل من (ت. إس . إليوت) و (ريتشاردز) و (وليام إمبسون) . وكانت كتابات النقاد : « ألان تيت » و « جون كراو إنسوم » و « كليث بروكس » و « بلاكمور » و « روبرت بن وارن » هي المعادل لهذا التيار في امريكا .

ولكن ليس ثمة من يزعم ان ثمة منهجاً نقدياً منظماً يجمع بين هؤلاء .. وإنما يكمن الجزم بأن القاسم المشترك الأعظم بينهم ، هو الرغبة في اكتشاف القيمة الجوهرية للأدب ، من خلال الدراسة المجهرية التمحيصية له باعتباره لغة مستقلة تختلف عن لغة العلم والفلسفة على الأقل .

وبالطبع لايمكن استخدام منهج نقدي للاكتشاف الا اذا كان موضوع الاكتشاف – (العمل الأدبي) – من الثراء بحيث يحتمل التأويل . ولهذا فان المسرح الشكسبيري قد كان ومايزال ميداناً رحباً للنقد الحديث . ولا تهمنا في هذا المجال دوسات (ي.ي. ستول) أو « ميوريل براد بروك » أو « لفين شوكنغ » الذين « اهتموا بالكشف عن الكيفية التي انتج شيكسبير بها ضمن الأعراف الأدبية السائدة في عصره .. » (١) .

وإنما ينصب اهتمامنا على تقديم نموذج للنقد التفسيري الذي بلورته حساسية الاكتشاف التي تستأثر بجهود عدد كبير من النقاد المعاصرين . وتتجلى حساسية الاكتشاف هذه في أعمال الناقد « ولسن

(١) David Daiches :
« Critical Approaches to literature » p.336

نايت » ، وبخاصة في كتابه « دولاب النار » الذي تناول فيه التراجيديات الشيكسبيرية . لقد حاول (ولسن نايت) تقديم تفسير يفترض بأن كل مسرحية يجب اعتبارها : « وحدة رؤيوية ثمينة بالاتمتثل للقوانين غير تلك التي فرضتها هي على نفسها .. » وان أية حادثة او حديث في المسرحية يمكن ردها او رده الى :

« السياق الزمني للقصة أو الى الجو الخاص ، الفكري أو التخيلي ، الذي تلتزم به المسرحية .. » . وقد رفض (نايت) الاعتماد في نقده التفسيري على أي شيء يقع خارج المسرحية باستثناء التسلسل الزمني لأعمال شيكسبير .

ويبدأ (ولسن نايت) (دولاب النار)(١) بالتمييز بين النقد التقويمي وبين النقد التفسيري . ويعتمد في هذا التمييز على استعماله الشخصي للكلمتين ، فالنقد يبدو بالنسبة له :

« عملية متعمدة لتجسيد العمل المتناول ومقارنته مع أعمال مشابهة ، من أجل الكشف عن المواضع التي يتجاوز أو يقصر فيها عن هذه الأعمال ، والفصل بين الجيد والرديء فيه ، وأخيراً الحكم الرسمي بشأن ديمومة شرعيته .. »

أما النقد التفسيري أو (التفسير) كما يدعوه ، فهو : « على العكس من ذلك ، يميل الى الالتحام بالعمل الذي يحلله ، ويحاول قدر الامكان ، فهم مادته على ضوء طبيعتها مستخدماً المصادر الخارجة عنها – اذا قام بذلك فعلاً – كتمهيد لعملية الفهم . »

وبلاحظ (نايت) فرقاً أساسياً آخر بين التجربتيز : فالنقد مجهود إيجابي .. و (التفسير) مجهود سلبي ، والإيجابية هنا تعني : التطلع صوب المستقبل وتناول النصوص (الماضية) باعتبارها مادة تبنى عليها معايير وقوانين الفن في المستقبل . »

---

(١) The Wheel of Fire : Interpretation of Shakespearian Tragedy
by G Wilson Knight

وللمؤلف ثلاثة كتب اخرى في هذا المنهج .

وبالمقابل تعني (السلبية) بالنسبة للتفسير : « النظر إلى الوراء والاهتمام فقط بالتحدي الذي تنطوي عليه الرؤية الشعرية . »

وهكذا « فالنقد هو حكم على الرؤية .. وأما التفسير فهو إعادة بناء الرؤية » .

ولكن هذا التميز يجب ألا يساء فهمه . فعلى الصعيد العملي يصعب جداً الفصل بين الفعاليتين . والمهم ان نختار المنهج الملائم للعمل الفني الملائم ، وكثيراً مايكون هذا العمل ثرياً بدرجة من قوة الخيال والابتكار تجعل من المتعذر استيعابه بواسطة النقد التقويمي . وهنا يأتي دور النقد التفسيري .

والمسرح الشكسبيري هو أحد الميادين الرئيسية التي يمكن للنقد التفسيري أن يقوم فيها بدور (الاكتشاف) الذي يعتبر الهاجس المسيطر على الخيال الأدبي الحديث . وبالطبع فقد كتب الكثير من النقد التقويمي في مجال الدراسات الشكسبيرية . وهناك عودة إلى هذا النقد الآن . غير أن اكتشافات النقد التفسيري هي التي أثبتت جدارتها حتى الآن . وإذا كانت دراسات البروفسور (نايت) أبرز محاولة لاكتشاف شكسبير فإننا نجد مقابلا لها في محاولة « كولردج » الذي اعتبر ان رؤية (شكسبير) أعظم من رؤيته .. ولذلك فليس أمامه سوى النقد التفسيري .

يقول الناقدان (ويليك) و (أوستن وارن) :

« هناك شيكسبير كولردج ولدينا الآن سيكسبير «ولسن نايت» .. فكل جيل يترك بعض العناصر في العمل الفني العظيم غير مفروزة ، يجد مستويات أو نواح فيه تفتقر الى الجمال أو يجدها قبيحة فعلاً (كما رأى الكلاسيكيون الجدد في ثوريات شيكسبير .) ومع ذلك يجد الكل مُرضياً من الناحية الجمالية ..» (١)

(١) : René Welleck & Austin Warren
« Theory of Literature »
P . 247

« وبعد (نابت) في منهجه التفسيري بأنه عندما تصبح المسرحية مفهومة بكليتها فان الكثير مما وجده النقد التقويمي من الثغرات فيها يتبخر تلقائياً .. كبطء (هاملت) في الانتقام لأبيه ، وغموض الدافع في (ماكبث) . والمهم أن نحاول القبض على رؤية المسرحية بكليتها وانطلاقاً من نظامها المنطقي . إن علينا :

« الحفاظ على شيء من الايمان شبه الطفولي الذي نمتلكه أو ينبغي أن نمتلكه على المسرح .. »

والشرط الذي يجعل من الممكن تلقي الرؤية وترجمتها إلى وعينا العقلي يتطلب الاستعداد لمشاهدة المسرحية بكليتها في الزمان والمكان » .

وقد اعتدنا أن نتابع القصص وفق سياقها الزمني ومنطقها الأرسطي المترابط فثمة بداية ووسط ونهاية . غير ان التراجيديا الشكسبيرية تتسلسل وفق نظام منعزل عن السياق الزمني الطبيعي للقصة . وفي تفسيرنا لعطيل مثلاً ينبغي أن تأخذ العملية التفسيرية :

« شكل علاقة جوهرية ، مجردة عن القصة ، العلاقة القائمة بين تصورات عطيل ودزدمونا واياغو ... ومع ذلك فثمة وحدة وليس هناك من تشتت بشكل عام ، وربما كان هذا ماقصده أرسطو بوحدة الفكرة ، والآن اذا كنا مستعدين لرؤية المسرحية كلها ، كمنطقة منبسطة أمامنا ، وأن نكون واعين في الوقت نفسه ، الصلة بين الأجزاء المبعثرة من خلال نظرة واحدة للكل ، فاننا نظفر بنوعية نادرة للمسرحية بمعنى جديد .. »

ومشكلة الرؤية أساساً هي اننا ننظر إلى المسرحية كقصة تطابق تجربتنا في السبب والنتيجة ... وبالتالي فإننا نحسب أن باستطاعتنا محاكمة المسرحية على أساس من اكتشافنا لنوايا الفنان (١) ولكن نوايا الفنان :

« ليست غير أشكال غائمة ، اذا ماحاول بلورتها في وعيه ، فقد يفترض سلفاً واقعاً يختلف عن الواقع الذي ينبثق ونيداً من عمله .. »

---

(١) اعتماد الناقد على مايظن بأنه نية الكاتب ، من أجل الحكم على العمل الفني ، قد يوقعه في مايعرف بـ « مغالطة النية » .. أي خطأ الحكم على نجاح أو معنى العمل الفني على هدي النية الظاهرة في العمل الفني .

J. R. Harmisworth : Dictionary of Literary Terms

إن التفكير بالنوايا والأسباب والمصادر والشخصيات ، إنما يدمر قدرة عقولنا على فهم العمل الفني ... باعتبار انه يحاول :

« أن يفرض على الحقيقة الزاهية للفن منطقاً غريباً كلياً عن طبيعته ، ان علينا ألا نتذكر في التفسير والتأويل ، الحقائق ، وانما نوعية التجربة الشعرية الأصيلة ، وبترجمتها الى أي تصور يبدو مناسباً ، نجد أن الحقائق أيضاً تأخذ مكانها الطبيعي تلقائياً .. ان الاشارة الى نوايا الفنان ، تشير عادة الى ان المعلق قد فقد الصلة بجوهريات العمل الشعري . فهو يفكر من خلال السياق الزمني ، والسببية ، بدلاً من أن يسمح لعقله بأن يكون متلقياً . . »

وينتقل (نايت) الى مسألة (الأصول) في العمل الادبي فيرى انها تتصل اتصالاً مباشراً ووثيقاً (بالنوايا) . فكل منها يفسر الفن من خلال السببية .. وكل منها يخفق تجريبياً في تفسير أي عنصر جوهري .

ويؤكد انه من الواضح وجود علاقة بين مسرحيات (شيكسبير) وبين أعمال (بلوطارخ) و (فوجيل) و (أوفيد) والكتاب المقدس . غير ان أياً من هذه الأصول او المصادر لا يمكن أن يعتبر سبباً يفسر شاعرية شيكسبير . لذلك فكلمة « مصدر » أو (منبع) تصدر عنه الحقيقة الشعرية ، مصطلح مزيف .

إن حكاية (كليو باطرة) كانت ستؤدي الى رواية مختلفة جداً عن مسرحية شيكسبير لو ان (توماس هاردي) قام بكتابتها .

و « النتيجة الشعرية النهائية لغز دائماً . إن هذه النتيجة وليس المصادفات الغامضة المتعلقة بمصدرها ، ينبغي أن تكون موضع اهتمامنا الرئيسي . »

وعندما يصل (نايت) الى مصطلح (الشخصية) يعلن انه يرفضه باعتبار انه يرتبط باستمرار بالنقد الأخلاقي . فكثيراً مايقال بأن (شيكسبير) أراد أن يوضح في (ماكبث) كيف ان الجريمة تؤدي الى العقاب لامحالة .. وانه قدم في (انتوني وكليو باطرة) درساً في اخطار العاطفة الجامحة ..

هذا هو النقد الأخلاقي الذي يعنيه (نايت) .. وهو يوضح البحث الدائب عن (الدوافع) التي تكمن وراء اعمال (ماكبث) و (إياغو) باعتبار انالناقد

الاخلاقي يشعر بأنه لايستطيع :

« توجيه اللوم الى شخصية ما حتى يفهم نواياها ، واذا لم تسنح له فرصة ان يكيل الثناء او يوجه اللوم، فانه يظل مصاباً بالبكم »

وبالطبع لايمكن اغفال الاعتبارات الاخلاقية الا انه يحدث احياناً أن تتصرف شخصية ما على نحو لا يثير فينا العداء وإنما الاحساس بالجمال .. علماً بأن تصرفها نفسه قد يثير فينا العداء في الحياة ..

وهنا يدعو (نايت) الناقد الى الانحياز الى حسه الفني قبل حسه الاخلاقي .. باعتبار انه ينبغي أن يتفهم ما هو كائن في عالم المسرحية .

ان من المستحيل استخدام مصطلح (الشخصية) دون التطرق الى البعد الاخلاقي الذي يطمس الرؤية في المسرحية فالمصطلح الذي يشير عادة الى درجة السيطرة الاخلاقية التي يمارسها الفرد على عواطفه الجامحة لايصلح اطلاقاً للأفراد الذين تتألف حياتهم في المسرحية الشعرية العواطف الجامحة وقد اميط اللثام عنها .

وثمة مفارقة يجب التنبه لها .. فقد يحدث أن يبدو أحد ابطال المسرحية الشعرية ضعيفاً متهافتاً في حال كونه رجلاً حقيقياً (في الحياة) .. فكيف يتصرف الناقد تجاهه ؟..

يشير (نايت) الى ان ذلك الناقد الذي يلاحظ الضعف في (ماكبث) انما يوجه نقده لماكبث كإنسان حقيقي وليس كشخص درامي ..

ان الاخلاق تصبح انتقادية اذا ما طبقت على الحياة .. أما مكانها في الفن فيجب — اذا كان لها مثل هذا المكان — أن يتم تعديلها بحيث تنسجم مع منطق وطبيعة الفن ..

وعلى هذا الاساس يدعو (نايت) في منهجه التفسيري الى الاخذ بالتأويل الميتافيزيقي بدلاً من التأويل الاخلاقي .. وهذا المنهج يرى اعتبار المسرحية الشعرية :

« كلا رؤيوياً ، مترابطاً في تشخيصه وفي ايحاءاته الجوية-Atmospheric Sugges tion وفي رمزيته الشعرية المباشرة : وهذه ثلاثة أشكال من البث متساوية في أهميتها . وكثيراً ما ينصب الاهتمام على الشكل الأول فحسب .. بينما علينا في الحقيقة ألا نقنع حتى بهذه الأشكال الثلاثة، مهما كانت واضحة

في أذهاننا ، ما لم نتمكن أن نعود بواسطتها الى الرؤية الأصلية التي تعبر عنها ..»

ويوجه « نايت » الانتقاد الى النقاد القدامى الذين بالغوا في التحليل السيكولوجي ، والى مدرسة النقاد الواقعيين الجدد الذين يحاولون تفسير ما يجدون من هفوات في المسرح الشكسبيري على أساس النوايا العملية والمادية فحسب ..

ويرى ان الطرفين يقتفون أثر ذلك الناقد الذي يظن انه عثر على درجة متطرفة من الواقعية في مقطع مسرحي ... فينتهي به الأمر الى العثور على القليل جداً من الواقعية في مقطع آخر .

وهذا لا يمس شيئاً في صميم المسرحية الشكسبيرية ..

وقد يظن البعض ان المعرفة بالمسرح وبالتقنية المسرحية لأعمال شكسبير تميط اللثام عن مغالقها .. ولكن الحقيقة ان التقنية توضح لنا سر عدم وجود نواح معينة في شكسبير ولا تفسر لماذا وجدت نواح خلابة أخرى ..

ويقدم الناقد الأسس الأربعة التالية التي يبني عليها منهجه التفسيري في نقد المسرح الشكسبيري :

١ ـ قبل ان نلاحظ وجود الهنات ، ينبغي ان نعتبر كل مسرحية وحدة رؤيوية ثمينة بألا تمتثل لقوانين غير تلك التي فرضتها هي على نفسها .. ولكي نفعل ذلك علينا الاحتفاء بالحقيقة المطلقة المتعلقة بردود فعل المخيلة لدينا سواء قادتنا الى المفارقة او الى اللاعقل .. ان نتجنب بأي ثمن انتقاء ما يسهل فهمه وإسقاطه ما يتجاوز المنطق ..

٢ ـ ينبغي على ذلك أن نكون مستعدين لرد أية حادثة أو حديث معطى إما الى السياق الزمني للقصة أو الى الجو الخاص ، الفكري أو التخيلي ، الذي تلتزم به المسرحية . وبوعي هذا العنصر الجديد ينبغي ألا نزج الجانب الأقرب الى الحياة وانما ان نرى في كل مسرحية استعارة موسعة بحيث تكون الرؤية الأصلية معكوسة على أشكال تتصل اتصالاً تقريبياً بالواقع .. تتمثل له وفق متطلبات طبيعتها .

٣ ـ يجب أن نحلل فائدة ومعنى

الرمزية الشعرية المباشرة ـ أي الأحداث التي يصعب ردها الى العمليات الطبيعية في الحياة اليومية . كما يجب ان توجه العناية للصور الرمزية الثانوية .. فحيث تتكرر بعض الصور في نفس العلاقة المترابطة ، يمكننا في حال اعتقادنا بأن هذه القوة الترابطية قوية بما فيه الكفاية ان نكون مستعدين لرؤية حضور القيمة الترابطية عندما تظهر الصور وحدها .

٤ ـ لدى اي تحليل تفصيلي لأية مسرحية ربما كان من المفيد الاهتمام بموقعها من سياق المسرحيات ابتداء من (يوليوس قيصر) الى (العاصفة) .. وذلك بشرط الا يؤدي ذلك الى طمس رؤية المسرحية موضع التحليل .

* * *

لقد اتهم « ولسن نايت » لدى ظهور منهجة النقدي التفسيري في الثلاثينات بأنه قد تناول شيكسبير (كما فعل كولردج وهازلت وبرادلي) كشاعر فلسفي وليس كرجل مسرح ، وهو يقر ذلك ، إلا انه يعلق على المشكلة في مقدمته التي كتبها لطبعة جديدة من (دولاب النار) صدرت في عام (١٩٤٧) فيقول :

« إن تجربتي كممثل وكمنتج وكمشاهد ، تجعلني صلباً في تأكيدي على أن التحليل الأدبي للدراما العظيمة من خلال مصطلحات التقنية المسرحية ، لا يؤدي إلى إنجاز إلا القليل ، فهذه المصطلحات التقنية يجب أن تقصر على المسرح الذي استمدت منه . ان أفضل ما يمكن فعله بشأن النوعية الدراماتيكية للمسرحية ما هو تقديمها والتمثيل فيها وحضور عروضها ... غير ان الوصول الى معانيها العميقة مسألة أخرى ...

وعلى الرغم من ان مثل هذه الدراسة يجب أن يكون المعلق واعياً لها درامياً ، فانها لن تتحدث بنفسها من خلال المصطلحات المسرحية » ..

أما عن النقد التفسيري فان (نايت) يوضح أن تجربته لاتقتصر في أهميتها على المسرح الشيكسبيري . فهذا النهج يمكن أن يطبق على نحو شامل ، على الأعمال الأدبية العظيمة والتي لم تعد جدارتها موضع تساؤل نقدي ..

المسرح العالمي

ستانسلافسكي

وفن الممثل المسرحي

بقلم: رشيد ياسين

رغم أن فن التمثيل فن عريق ولد مع مولد الدراما الاغريقية ، الا أنه ـ خلافاً الدراما نفسها ـ لا يستند الى نظرية عريقة، وهذا لايعني أن فن الممثل لم يحظ في الماضي كالفنون الاخرى ، باهتمام الفلاسفة والنقاد ، ولكن ماكتبه هؤلاء (وفي طليعتهم ليسنغ وديدرو) حول الموضوع لم يكن كافياً لصياغة نظرية متكاملة يسترشد بها الممثل في صقل موهبته وبناء أدواره ، واذا كان من حسن حظ الدراما أنها وجدت في شخص أرسطو طاليس من يكشف عن طبيعتها ونواميسها الأساسية منذ القرن الرابع قبل الميلاد، فان عناصر الدور المسرحي ومراحل اعداده لم تتجل بوضوح كاف الا في أواخر القرن المنصرم . وقد اقترن هذا الانعطاف الحاسم في تطور علم المسرح ونظرية الفن العامة باسم الفنان الروسي الكبير « كونستانتين ستانسلافسكي » .

لم يكن ستانسلافسكي فيلسوفاً كصاحب « فن الشعر » ولا أديباً كمؤلف كتاب « الفن

المسرحي في هامبورغ »(١) ؛ بل كان ممثلاً ومخرجاً مسرحياً فذاً استخلص من تجاربه الطويلة المتنوعة وتأملاته « منهجاً » عاماً للتمثيل المسرحي ، يرتكز الى قوانين السلوك الانساني نفسه ، وبذلك حوّل عمل الممثل من « إلهام » غامض المصدر الى « علم » له منهجه وأصوله ومعادلاته .

كان ستانسلافسكي يردد - كما نقل عنه الممثل الروسي « فاسيلي توبوركوف » - أن الممثل يختلف عن العازف أو راقص الباليه او غيرهما من الفنانـين في انه « محروم من التمارين ، لأنه لا يدري كيف ينبغي له أن يتمرن ، فهـو لا يعرف العناصر التي يتألف منها فنه ، وليست لديه نظرية » . وقد أنفق حياته الفنية المديدة باحثاً عن هذه « العناصر » التي يتألف منهـا فن الممثل وعن المقدمات الضرورية لخلق أدوار عميقة ، نابضة على المسرح.

ومع أن من العسير على الباحث ، مهما توسع ، ان يلم من سائر الوجوه بذلك المنهج المتشعب الذي رسم ستانسلافسكي خطوطه الأساسية في كتابيه الشهيرين « إعداد الممثل » و « حيـاتي في الفن » ، إلا أن بامكاننا أن نوجز هذا المنهج في مرحلتين ، إعداد الممثل لنفسه مهنياً ، ثم إعداده لدوره .

كيف يعد الممثل نفسه مهنياً ؟

لزمن طويل سـاد الاعتقاد بأن الموهبة الفطرية هي كل ما يحتاج اليـه الممثل ليتألق على خشبة المســرح . ومن المحزن أن بعض العاملين في المسرح عندنا ما زالوا يحملون هذه الفكرة الساذجة . فمهنة التمثيل لا تتطلب ، في نظرهم ، سوى جملة من القوالب التعبيرية الجاهزة التي يفرغ فيها الممثل دوره . وقصارى ما يراد من الممثل ، في اعتقـادهم ، أن يجيد اصطناع الخوف او الغضب ، وان يعرف كيف يضحك او يعول على خشبة المسرح ، والواقع أن فن التمثيل أرفع وأبعد منالاً من ذلك بكثير . فليس التمثيل مجرد محاكاة مسطحة للسلوك البشري وليس رصيداً جاهزاً من الحركات والتشنجات ، بل هو « عملية خلق فني » تستهدف ترجمة أفكار المؤلف المسرحي إلى حياة وحركة وفعل . والممثل الحقيقي هو من يبتعث الحياة في الشخصية الـتي رسمها المؤلف ، ويكشف بالمعطيات الحسية عن عالمها الداخلي المعقد ، ويبرزها بكل أبعادها السايكولوجية والاجتماعية ، وفي عملية الخلق هـذه تندمج ملامح الدور بملامح شخصية الممثل لتؤلف صورة مركبة فريدة ومتجددة باستمرار ، فكل شخصية تظهر أمامنا على المسرح لها جانبان : الجانب الذي صاغه المؤلف ، والجانب الذي أضافه الممثل ، ويستلزم الأول منها ، ولنسمه الجانب الموضوعي من عملية الخلق الفني ، فهماً عميقاً للدور وللمسرحية

(١) الكاتب الألماني الشهير ليسنغ .

ككل ، بينا يرتكز الثاني — وسنسميه الجانب الذاتي — إلى عوامل متعددة ، أهمها موهبة الممثل وثقافته وتجاربه وملاحظاته . ويمكننا في هذا الشأن أن نشبه الممثل بالرسام الذي ينقل عن أنموذج حي ، فهو مطالب من ناحية بأن ينقل إلينا أبرز سمات هذا النموذج ، كما أنه مطالب من ناحية أخرى بأن يكون له أسلوبه الفني الخاص ، وهذا بالضبط ماعناه ستانسلافسكي عندما أوصى ممثلي فرقته بقوله :

« كن أنت نفسك في كل دور تؤديه ، ولكن كن مختلفاً في كل مرة ، فما دامت بيئتك مختلفة ، وقصة حياتك مختلفة ، فان ذهنيتك هي الأخرى يجب أن تختلف ، وكذلك سلوكك واحساسك بالقيم » .

وعندما نفهم وظيفة الممثل على هذا المستوى ، يغدو واضحاً أن الموهبة الفطرية وحدها لاتكفي لخلق الممثل إلا بمقدار ماتكفي الأذن الحساسة وحدها ، مثلاً ، لخلق المؤلف الموسيقي ، فالى جانب الموهبة — وهي شرط لاغنى عنه لأي فنان — يستلزم فن التمثيل شروطاً عديدة أخرى ، أهمها أن يكون الممثل ذا ثقافة رحبة ، متعددة الجوانب ، ولا سيا في مجال المسرح والفنون الأخرى ذات العلاقة ، وأن تكون له معرفة واسعة بطبائع البشر وعاداتهم وعلاقاتهم وأنماط تفكيرهم وسلوكهم ، وأن يبذل جهوداً منتظمة للاحتفاظ بمرونة جسمه وطلاقة صوته ، وأن يتحلى بأخلاق مهنية عالية .

ويبدو لي أن من غير الضروري أن نتوسع في شرح أهمية كل من هذه الشروط ، فقد يكفي أن نعيد إلى الأذهان أن الدراما هي أعقد صور الأدب العالمي وأرقاها ، وأن نقلها إلى المسرح بكل ماتنطوي عليه من عمق فلسفي وما تزخر به من مواقف ونماذج إنسانية هو أمر يتطلب الكثير من الدراية والاستعداد .

ويجدر بنا ان نتوقف قليلاً عند مسألة « الأخلاق المهنية » التي أولاها ستانسلافسكي وتلامذته قسطاً كبيراً من الاهتمام . ومرد ذلك الى ان المسرح فن جماعي قوامه الجهود المتناسقة التي يبذلها حشد كبير من الفنانين ، وهذا ما يجعل الفنان في المسرح اقل حرية مما هو عليه في بعض مجالات الفن الأخرى . فالشاعر ، مثلاً ، يستطيع ان يكتب قصيدته متى أراد ، وان يعيد كتابتها المرة تلو المرة ، حتى يعثر على القالب الذي يرضيه ، وقد لا يعنيه كثيراً ان يرضى الآخرون عما كتب ، اما الممثل فهو مرتبط بمواعيد عمل معينة يجب التقيد بها ، وهو يقوم بتجاربه ومحاولاته على مشهد من الآخرين ، وهو مطالب بالانسجام مع الخط العام الذي حدده المخرج ومع زملائه الآخرين في المسرحية . وهكذا فان طبيعة عمل الممثل تستوجب منه نكران الذات والانضباط الدقيق واحترام الزملاء وكبح شهوة الظهور على حساب الغير

او على حساب العمل المسرحي نفسه . وقد ترك ستانسلافسكي وصايا كثيرة في هـذا الصدد ، منها عبارته المأثورة « لا تحبوا أنفسكم في الفن ، بل احبوا الفن في أنفسكم» وكان اذا احتج احد الممثلين على دور صغير أسند إليه يرد عليه بقوله « لا توجد أدوار صغيرة ، بـل ممثلون صغار ! » . وتشهد الذكريات التي رواهـا عنه زملاؤه وتلامذته عـلى مدى تقيّده شخصياً بالأخلاق المهنية ، وإليكم هـذه الواقعة التي رواها عنه الممثـل « فسيفولود فيربيتسكي » ، احـد اعضاء فرقة مسرح موسكو الفني :

« عندمـا أعفـاه فلاديمير ايفانوفتش نيميروفتش - دانتشنكو (١) من دور العقيد روستانيف بعـد البروفة الأخيرة لمسرحية « قرية ستيبانتشيكوفو »(٢) ، وأسند الدور الى « ماسا ليتنوف » ، شهق أفراد الفرقة وحبسوا انفاسهم خائفين في انتظار ما سيحدث ، ولكن لم يحدث شيء ، فقد أذعن لمشيئة المخرج دون ان ينبس بحرف ، رغم انه كان يعتبر دور روستانيف ، كدور الدكتور ستوكمان(٣) ، من افضل الادوار التي لعبها في حياته ، ولم نسمع منه ايّة نأمة احتجاج او كلمة استياء حول الموضوع ، فمادام فلاديمير ايفانوفتش يعتقد انه لا يصلح للدور فمعنى ذلك انه لا يصلح » ..

ولعـل خير مـا نوضح به مفهوم ستانسلافسكي عن اعداد الممثـل لنفسه وضخامة الجهد الذي ينبغي عليه بذله في هذا السبيل، ان نقتطف الفقرة التالية من ذكريات الممثل توبوركوف، الذي سلفت الاشارة إليه:

« كان اذا شكونا اليه من أن نتاجاتنا المسرحية قليلة جداً وأننا ننفق في اعدادها سنين طويلة ، يوافقنا على أن هـذا غير حسن ، ثم يضيف مستدركاً : ولكن اذا أردنا أن نقدم كل شهر مسرحية جديدة ، فيستوجب علينا أن تغلق المسرح لبضع سنوات ونطور تقنياتنا . وبعد أن يكون الممثلون قد حذقوا تقنيات المسرح ، فان المخرج لن يحتاج الى كل هذا الوقت الطويل لاخراج مسرحية . افترضوا أن شخصاً ما أتاني وأخبرني بأنه يريد أن يتعلم أغنية . وحين شرعت في تعليمه اكتشفت أن صوته لم يصقل ، وأن علي قبل أن أعلمه الأغنية أن أعطيه دروساً صوتية . في هذه الحالة سيكون لابد من ارجاء الأغنية ريثما أدربه على الغناء . وأعتقـد أنكم تقدّرون كم يتطلب ذلك من الوقت ... »

(١) مخرج مسرحي روسي كبير ، أسس مع ستانسلافسكي مسرح موسكو الفني .
(٢) مسرحية مقتبسة من رواية دوستويفسكي المسماة « قرية ستيبانتشيكوفو وسكانها » .
(٣) بطل مسرحية « عدو الشعب » لإبسن .

هذا عن اعداد الممثل لنفسه . بيد أن الثورة الحقيقية التي أحدثها ستانسلافسكي في الممارسة المسرحية انما هي منهجه في « اعداد الممثل لدوره » .

لقد كتب الكثير عن منهج ستانسلافسكي وصيغت له تعريفات عديدة ، قد يكون أقربها الى الدقة أن يقال إنه منهج « بناء الدور المسرحي من الداخل » أو « خلق المقدمات السايكولوجية اللازمة لولادة الدور بصورة عفوية على خشبة المسرح » . وقد أوجز نيروفتش ـ دانتشنكو ، في إحدى مقالاته ، الغاية التي رمى اليها ستانسلافسكي على النحو التالي :

كان ستانسلافسكي يحلم بابداع فن يمكن الممثلين من أداء أدوارهم في المسرحية بحرية ، كما لو كانوا يؤدونها للمرة الأولى ، دون أن يلجأوا الى الايماءات والوسائل المستهلكة التي ترافق عرض المسرحية للمرة الأربعين أو الخمسين أو المائتين . كان يحلم ، اذا جاز التعبير ، بأن يتحول كل عرض مسرحي الى ابداع جديد ، لا يخلو من « الكليشيهات » الجاهزة وحسب ، بل ويزخر بالمفاجئات حتى بالنسبة للممثل نفسه ... »(١)

ماذا يعني بناء الدور من الداخل ؟

إنه يعني ـ خلافاً للتمثيل الحرفي الذي يخضع الدور لعدد من التعبيرات المبتذلة المعدة سلفاً ـ أن يتبنى الممثل « منطق » الشخصية الدرامية وأن « يعاني » بشكلها على خشبة المسرح معاناة حقيقية متجددة ، تاركاً لعاطفته فرصة التجسّد التلقائي الحر ضمن شروط المسرح ، وهذه الغاية تتطلب بناء دقيقاً متأنياً للدور ، أو لنستعر عبارات ستانسلافسكي ذاتها فنقول إنها تتطلب إنماء الدور وتطويره من مجرد « بذرة » إلى نبتة حية ، دانية القطوف . وبوسعنا أن نحدد لعملية إنماء الدور هذه أربع مراحل متتابعة :

ـ التعرف على الدور

ـ تحليله

ـ معاناته

ـ تجسيده

ولكل من هذه المراحل أثرها الحاسم في بلوغ تلك النتيجة التي كان يحلو لستانسلافسكي أن يسميها « بالكشف عن حياة النفس الانسانية » على المسرح .

إن التعرف على الدور يعني قراءته أول مرة . وكما أن انطباعات لقائنا الأول مع شخص غريب قد تلازمنا لفترة طويلة بعد ذلك ؛ وقد تصبح أساساً لاشعورياً لموقفنا

(١) من مقال لنيروفتش ـ دانتشنكو بعنوان « البعد الثاني » .

المجتمع » لهنريك إبسن، فما هي العناصر التي يمكنه ان يستمدها من النص المسرحي ،وماذا يستطيع ان يضيف إليها ؟

ان بيرنك – كما يقدمه الينا المؤلف في الفصل الأول – رأسمالي نرويجي في نحو الاربعين من عمره ، يتمتع بسمعة اجتماعية عالية كرب اسرة مثالي ، ذي اخلاق رصينة محافظة . ولكن وصول قريبين للعائلة من اميركا على نحو مفاجيء يكشف لنا عن ماضي الرجل ، فنعرف ان ثروته الكبيرة قامت على عملية اختلاس اقترفها في شبابه ، وانه تخلى عن المرأة التي يحب ليتزوج من اخرى تؤمن له مزيداً من النجاح في المجتمع ، وانه كان طرفاً في فضيحة اخلاقية تنصل منها ونسبها الى اخلص اصدقائه . ونرى بيرنك وهو يجاهد للاحتفاظ بمجده القائم على الاختلاس والرياء والغدر ، ولاقصاء شبح الماضي الذي انبعث بغتة في شخص قريبيه العائدين من اميركا . وهو في سبيل ذلك لايتورع حتى عن التورط في جريمة رهيبة . وفي ختام المسرحية نرى بيرنك ، وقد ارتد اليه ضميره تقف امام الملأ ليزيح بنفسه الستار عن خطايا ماضيه . وقد يبدو لنا هذا التطور الاخير في شخصية بيرنك مفتعلا وغير مقنع، كما بدا فعلا لبعض النقاد ، ولكن علينا ان ندخله في حسابنا عند تحليل الدور .

ولنحاول الآن،وقد تابعنا تطور شخصية « كارستون بيرنك » ضمن حدود النص ، أن نجيب على هذين السؤالين :

– من هو بيرنك ؟ وماذا يريد ؟

ويمكننا – تمثيلا لا حصراً – أن نجيب على السؤال الاول بما يلي :

– ان بيرنك شخصية مرائية ذات سلوك مزدوج ، ولا بد انه يعيش في حالة قلق دائم من افتضاح امره .

– انه بارع جداً في اخفاء دوافعه الحقيقية، فحتى زوجته تظل مخدوعة به حتى النهاية .

– لابد أن يكون بيرنك على قدر كبير من الجاذبية وقوة الشخصية ، فقد احبه عدد من النساء ، وضحى احد اصدقائه بسمعته من اجله ، واحاطه المجتمع بكثير من الاحترام والثقة .

– من الواضح ان الثراء والجاه هما القيمة الكبرى في حياة بيرنك ، فقد ضحى من اجلها بمن يحب ، واهمل من اجلها واجبه تجاه ابنه الوحيد .

– ان بيرنك هو « ماكبث » معاصر ، قوي الشكيمة ، شديد الطموح ، لايحجم – وقد بنى مجده بالجريمة – عن اقتراف سلسلة جرائم اخرى دفاعاً عما بناه .

– رغم سقوط بيرنك الاخلاقي فانه ظل يحمل في اعماقه بعض القيم الخيرة ، وهذا ما تدل عليه خاتمة المسرحية ، وبالتالي فان الصراع بين الضمير ومقتضيات المصلحة الشخصية جزءاً من ازمته الداخلية ،

ولنكتف بهذا القدر من الاجابة على السؤال

منه أو علاقتنا به ، كذلك فان القراءة الأولى للنص المسرحي تترك في النفس ، عادة ، انطباعات يصعب تغييرها ، ومن المعروف أن النص المسرحي لايتضمن الى جانب الحوار سوى النزر اليسير من المعلومات والتفاصيل؛ وهذا مايجعل القارىء يملأ فجوات النص — بصورة لا ارادية — ببعض الصور المختزنة في ذاكرته . وهكذا فنحن أثناء القراءة الأولى نتخيل مشاهد المسرحية وملامح أبطالها وهيئاتهم العامة وحركاتهم ونبرات أصواتهم . ولكن تصوراتنا هذه ليست صحيحة في كل الأحوال ، فالقراءة الأولى قد لاتتيح لنا فهماً شاملاً للمسرحية ، وقد نكتشف ، ونحن نتقدم في القراءة وتتجلى لنا الحبكة بمزيد من الوضوح ، أننا أخطأنا في تصور بعض الشخصيات ، وبالتالي فان انطباعات القراءة الأولى يجب ان تدرس وتغربل في المرحلة الثانية من اعداد الدور ، أي مرحلة التحليل .

كيف يحلل الممثل دوره ؟

إن تحليل الدور يعني استجلاء سائر المقومات النفسية والذهنية والاجتماعية التي تتكون منها الشخصية الدرامية ، وأفضل سبيل الى الاحاطة بمقومات هذه الشخصية أن نحاول،عن طريق استقراء النص،الاجابة على هذين السؤالين : من هي هذه الشخصية؟ وماذا تريد ؟ ومن الطبيعي أننا لن نجد في أي نص مسرحي إجابة مفصلة وافية على السؤال الأول ، ولكن إذا أحسنا قراءة النص فسنجد فيه دون شك المعطيات الأساسية الكافية لبناء الدور ،أما الجزئيات والتفاصيل فهي متروكة لتصوراتنا نحن .وتشمل الاجابة على السؤال الأول معرفة عمر البطل المسرحي وجنسيته ومهنته وانتمائه الطبقي ومركزه الاجتماعي ووضعه العائلي ونوعية علاقاته بالآخرين ومزاجه ومنطقه ودوافعه النفسية الخ . وعلى أساس هذه المعرفة يستطيع الممثل أن يكمل النص بشتى الوقائع والجزئيات الصغيرة التي تتألف منها حياة الناس اليومية،مستعيناً في ذلك بمخيلته وما تحفل به ذاكرته من صور وانطباعات . وقد تستلزم طبيعة الدور أن يخرج الممثل إلى المجتمع ليراقب عن كثب أناساً يماثلون بطله في المهنة أو الوضع الاجتماعي أو الحالة الصحية أو غير ذلك . وباختصار فان على الممثل — وفقاً لمنهج ستانسلافسكي — أن يؤلف ، في ضوء ما لديه من معطيات ، « سيرة كاملة » للشخصية التي يؤديها ، وأن يحمل في ذهنه صورة حسية دقيقة لسائر ظروفها المرتبطة بما يجري على المسرح ولو ارتباطاً غير مباشر . وهذه مهمة صعبة ولكنها ممكنة ،إذا اكتملت في الممثل شروط الاعداد المهني التي تحدثنا عنها .

لنفترض أن ممثلاً ما اضطلع بدور « كارستون بيرنك » في مسرحية « أعمدة

الأول ونتنقل الى السؤال الثاني: «ماذا يريد؟». وينبغي أن نشير هنا الى ان الإجابة الدقيقة على هـــذا السؤال هي أهم ما يواجه الممثل المسرحي ، لأنها تكشف عن جوهر الصراع الذي تخوضه الشخصية المسرحية ، وتحـدد العلائق بينها وبين بقية الشخصيات. والاجابة في المثـال الذي اخترناه ، واضحة جـداً ، فكارستون بيرنك يريد أن يبقي ، بأي ثمن ، على الأكذوبة التي كانت أساساً لسمعته وثرائه. ولكننا نخطىء اذا تصورنا أننـا نستطيع بالسهولة نفسها ان نعرف دوماً ما يريده بطل مسرحية ما أو غيره من شخصياتها .

وليس الالمام بعناصر الشخصية المسرحية وتحديد غايتهـا الأساسية الا بمثابة الخطوط العامة لصورة ما زالت تفتقر الى الكثير من التفاصيل. وعلى الممثل ان يكمل هذه الصورة. وثمة وسيلتان لذلك : المعرفة والخيال . ففي المثـال الذي أوردناه يتوجب على الممثل أن يلم ، على قدر الامكان ، بطابع الحياة ومظاهر السلوك الاجتماعي البورجوازي في بلدة نرويجية صغيرة خلال النصف الثاني من القرن الفائت. وعليه من الناحية الأخرى ان يتخذ من بعض الاشارات العابرة في المسرحية منطلقاً لتصور حياة كارستون بيرنك في شتى مراحلها واغناء هذا التصور بأقصى ما يمكن من الجزئيات . ولنأخذ ، على سبيل المثال ، واقعة الاختلاس الذي أقـدم عليه بيرنك في شـبابه ، فالنص لا يعطينا عنها أية تفاصيل رغم أنهـا عنصر ، في نسج عقدة المسرحية وواجب الممثل هنا أن يصوغ لنفسه هذه التفاصيل بعنـاية ودقة ليكون قادراً على «تذكر» هذه الواقعة كشيء حدث بالفعل . وهذا النوع من الوقائع والظروف التي لا نشاهدهـا على المسرح رغم أنها ذات ارتباط وثيق بمـا يجري أمامنا من احداث هي التي يسميهـا ستانسلافسكي «بالظروف المفترضة» أو «الظروف المسبقة».

فإذا انتقلنا بعد ذلك الى المرحلة الثالثة — مرحلة معاناة الدور ، جاز لنا ان نقول انها فترة صيرورة الدور بكل عناصره الأدبيـة وجزئياته وظروفه المفترضة جزءاً من العالم الداخلي للممثل . وقد سبق أن أوضحنا ان هذا لا يعني ذوبان الممثل كلياً في دوره ، بل يعني الامتزاج والتكامل بين الممثل والدور . فكما أن الممثل يتكيف ليلائم دوره ، كذلك فإن الأخير يتلون بشخصية الممثل . ولعل القارىء الذي شاهد الممثل الروسي «بندرتشوك» والممثل الانكليزي «لورنس أوليفييه» يلعبان دور «عطيل» على الشاشة ، يتذكر كيف أن كلاً من هذين الفنانين البارعين قد أدى دوره أداء مختلفاً ومهره بأسلوبه الخاص ، دون ان يخرج عن الصورة التي رسمها شكسبير .

ولا يصل الممثل دفعة واحدة الى مستوى المعاناة الحقيقية للدور ، بل يصل إليه من خلال العمـــل الدائب والمحـاولة المتكررة والاحتشاد الذهني والنفسي الطويـل . ومن الخطأ الاعتقاد بأن جهد الممثل في هذه المرحلة

مقصور على المشاركة في التدريبات مع الممثلين الآخرين . فهو مطالب في الوقت ذاته بأن يواصل إعداد دوره على انفراد ، باحثاً عن انسب الأشكال والوسائل التعبيرية لكل جزء من اجزائه ، وهو مطالب بأن يحوّل سيرة البطل المسرحي الى « سيرة ذاتية » وان يتحسس « الضرورة » الكامنة وراء كل عبارة يقولها البطل او تصرف يأتيه ، وخلال التدريبات التي تجري مع بقية الممثلين تحت اشراف المخرج، يتبلور إحساس الممثل بالدور وتزداد معاناته عمقاً، ويكتسب أداؤه الايقاع المنسجم مع ايقاع المسرحية العام ، وتنضج لديه بالتدريج الأشكال الفنية المناسبة للتعبير عن عالم بطله الداخلي . ومن هنا كان تركيز ستانسلافسكي على أهمية التدريبات المتواصلة المضنية .

أما المرحلة الأخيرة (تجسيد الدور) فهي أهم المراحل بالطبع ، لأنها الصورة المكتملة التي تقدم الى الجمهور ، وقد كان ستانسلافسكي – كما أسلفنا – يطمح إلى خلق حياة حقيقية على المسرح ، ترتبط فيها العناصر الروحية والفيزيولوجية ارتباطاً تلقائياً طبيعياً ، كما في الحياة نفسها . وهذا لايتحقق إلا إذا ظل الممثل « يحترق » كل ليلة على خشبة المسرح ويعيش أحداث المسرحية وكأنه يواجهها للمرة الأولى ؛ أما إفراغ الدور في قالب ثابت ، حتى وإن كان هذا القالب حصيلة مرحلة سابقة من المعاناة الفعلية ، فلن يخلق الحياة المرجوة على المسرح ، لأن الممثل – مهما كان بارعاً في تقنيته – لايمكن ان يثير عواطف الجمهور بينما هو نفسه فارغ القلب ، ساكن الأعماق .

ولا بد للممثل ، إذا أراد التزام الصدق في الأداء ، من أن يدخل المسرح وهو لايحمل في ذهنه إلا صورة « الماضي » - ماضي الشخصية التي يمثلها ، أما ماينتظره من محن أومسرات فينبغي ان يكون « مفاجأة » له ، مثلما هو مفاجأة لجمهور المتفرجين ، إن ممثل دور « لير » ، مثلاً ، يجب أن ينسى تماماً أنه سيكابد الويلات من عقوق ابنتيه الكبيرتين ، لانه ان لم ينس ذلك فسيصعب عليه تصديق ما اظهرتا له من ولاء في الفصل الأول من المسرحية ، وممثل « روميو » يجب ان ينسى الحب المأساوي العظيم الذي ينتظره والا فلن يتهيأ له ، في الفصل الأول من المسرحية ، ان يعبر بالحرارة اللازمة عن حبه لروزالين .

وأخيراً فان على الممثل أن ينسى أنه ماثل أمام جمهور سيحكم له أو عليه ، وألا يحاول التصرف على النحو الذي يكفل له التصفيق الحاد عند اسدال الستار ، بل يجب أن يحصر همه في أمر واحد ؛ هو أن « يعيش » بكل قلبه وجوارحه على خشبة المسرح .

ايميه سيزير
وفصل في الكونغو

بقلم، فتحي العشري

● ان تقديم مسرحية « فصل في الكونغو » لمؤلفها « ايميه سيزير » عمل صعب يواجهه الناقد والمخرج كلاهما .. لا لشيء الا لأن « سيزير » شاعر اكثر منه كاتباً مسرحياً ، ولأن مسرحه لا يحتوي على مواقف دراسية خالصة ولا على شكل مسرحي محدد ، بقدر ما يحتوي على شحنة شاعرية غير عادية ومضمون سياسي مباشر وصريح !

وعلى هذا فإن المخرج الذي ينشد النجاح في اخراجه لهذه المسرحية لا بد وأن يستعين بديكور يتميز بالبساطة والثراء .. وموسيقى تجمع بين الأصل الإفريقي والعصر الحديث .. وملابس شفافة ورقيقة تكشف عن البشرة السوداء وتساعد على الحركة والثــورة .. وإضاءة تستطيع أن تؤكد على الظلام بقدر ما تحيل خشبة المسرح الى نهار وضاء ...

وعلى المخرج أيضاً أن يلجأ الى الموازنة الحية والواعية بين الإيقاع السريع والايقاع البطيء في مد الحركة المسرحية وتطور الشخصيات على السواء .

ويبقى الأداء عنصراً من أهم عناصر نجاح هذا العمل الصعب .. فإذا اختـار المخرج معظم ممثليه من الزنوج الافريقيين فانــه يحقق بهذا نصف النجاح أو اكثر .. واذا لم يتمكن من ذلك فعليه أن يختار أقدر الممثلين وأكثرهم مرونة ..

وأما الكلمة الأخيرة فهي للجمهور الذي يتفاعل مع هذه التجربة الفنية – في تناولها للواقعين التاريخي والسياسي – إنما تتكشف له ارادة شعب يرغب في الاستقلال والحرية داخل احدى المستعمرات الافريقية، وارادة رجل غير عادي يصارع من أجل تحقيق

هذه الرغبة على أرض الواقع وليس في سماء الأحلام !

وهذا ما فعله المخرج الكويتي « روبرتو بلانكو » عندما قدم هذه المسرحية على خشبة المسرح الكويتي بالعاصمة هافانا في يوليو ١٩٦٩، مستعيناً بالموسيقي الشاب « ليــو براور » وبالممثل « ميجيل بينافيــد » في دور « لومومبا » و « صمويل كلاكستون » في دور « لاعب السانزا » كما استعان بعدد من « البانتــان » او « الشكل الإنساني الذي تتحرك اعضاؤه بخيط رفيع ولكنه شيء آخر غير العرائس » ليحل محل مجموعة من الممثلين يصل عددها الى تسعين مثلاً .. وقد أقدم المخرج على هــذا التصرف بناء على ضرورة عمليــة وفنية .. فكل الشخصيات ليست في الواقع سوى صور وانفعالات داخليــة .. بعض هذه الوجوه المرسومة تتخذ أشكالاً هندسية تغرق اللونين الأحمر والأبيض ، وبعضها يختفي وراء أقنعة بيضاء غير محددة المعالم لأنهــا شخوص وليست شخصيات .. ولأنها تلعب في النهاية دوراً تشكيلياً يخدم فكرة « الحلم » او العرض الغارق في الحلم .

لقد أراد المخرج أن يصور نص «سيزير» وامكانيات العرض الآلية والبشرية في بوتقة واحدة وجديدة ، لا تلتزم بأشكال مسبقة وقديمة .. وهــذا ما أتاح للجميع حرية في الحركة تعبيراً عن مفهوم موحد وواحد هو « المزج بين الحلم والحقيقة » .

وقد استند المخرج في هذا التفسير الى عبارة مركزة وصريحــة جاءت في النص لتلخص الأحــداث التي وقعت في الكونغو خلال عامي ١٩٥٩ ، ١٩٦٠ .. تقول هذه العبارة : « إن الأمر يتعلق بحلم ضرب حوله الحصار من الخارج » ..

فماذا حدث في الكونغو ؟! وكيف تناول سيزير هذه الاحداث في عمله المسرحي «فصل في الكونغو » ؟!

نال الكونغو استقلاله من بلجيكا في يونيو (حزيران) ١٩٦٠ ، ولكن تشومبي قام بحركة انفصالية بأن قاد حزب «الكونا كات» المتمركز في الیزابيت فيل للسيطرة على اقليم كاتانجا ، اكثر اقاليم الكونغو خصوبة وثراء.. واعلن كاوتنجي انفصاله عن ليوبولدفيــل وانفراده باقليم كاساي .. وحاول حزب الأباكو السيطرة على اقليم باكوانجا .. اما قوات حزب « الحركة الكونغولية الوطنية» بزعامة لومومبا فقد كانت تتمركز في ستانلي فيل ولكنهــا كانت تقود الكونغو كله الى ثورة تحريرية شاملة.. ورأس لومومبا اول حكومة وطنية بعد الاستقلال، ولكنه واجه صراعات في الداخل وتحديات من الخارج وخاصة بعد مؤتمر اكرا الذي انعقد سنة ١٩٥٩ واثار فيه لومومبا لأول مرة فكرة « الوحــدة الافريقية » التي تضم الدول المجاورة للكونغو ولا زالت تخضع للاستعمار مثل روديسيا

وأنجولا وبرازافيل .. وهكذا تحركت قوى الاستعمار بمعاونة تشومبي ، حاكم اقليم كاتانجــا المنشق ، وكازافوبو ، رئيس الدولة الذي عزله بمجلس الوزراء في سبتمبر (ايلول) ١٩٦٠ وعين البرلمان لومومبا بدلاً منه كأول رئيس لجمهورية الكونغو ، ودبرت المؤامرات التي انتهت بالتأثير على «موبوتو» قائد الجيش وصديق «لومومبا» لتسليمه الى ألد أعدائه «تشومبي» الذي اشرف على مصرعه في ١٣ فبراير (شباط) ١٩٦١ وبعــدها نصب «جيزنجا» نفسه حاكماً على الكونغو .. ولم يكتف «تشومبي» بقتل «لومومبا» بل دبر اغتيال «همرشولد» على حدود روديسيا الشماليــة وهو في طريقه الى الاجتماع به في سبتمبر من العام نفسه لادراكه ان «همرشولد» لم يقف في صفه .. وتتوالى الاحداث بسرعة فيعزل «تشومبي» ويلقى مصرعه ويستولي «موبوتو» على السلطة ..

وجوزيف — ديزيريه موبوتو هو رئيس الدولة الحالي الذي استطاع ان يعطي بلده السلام والأمان .. أما الكونغو «كينشاسا» فهي الآن ثاني دولة تتكلم الفرنسية بعد فرنسا وقد قبلت في العام الماضي عضواً في «نادي الدول العشر الاكثر ثراء واستقراراً في العالم والوحيدة من بين دول العالم الثالث ، فهي تحوي «خمس» احتيــاطي الحديد — في العالم واكبر دولة مصدرة للزرنيخ وسادس دولة منتجة للنحاس ..

أما «لومومبا» الذي تخلى عنه الجميع وابعده اليه اقرب اصدقائه ، فقد استطاع ان يظل بعد موته رمزاً لحركة الكونغو واستقلاله، بل أصبح «لومومبــا» في وقت ما هو «الكونغو» بل هو «افريقيا» ، كما كان «ديجول» هو «فرنسا» بل هو «اوروبا» وكما كان «عبد الناصر» هو «مصر» بل هو «الحركة العربية» ..

وأما المسرحيــة فقد التزمت بالتاريخ ولكنها لجأت الى التحليل النفسي والاطار التجريدي .. لاتقول رأياً ولا تستنتج فكراً بقدر ما تصور بأصالة ووعي وحساسية «شريط الوقائع» .. وقائع الاحداث وواقع الشخصيات، دون أن تطغى تلك «الواقعية» على «الاشعار» الرمزية والتعبيرية التي طعم بها «سيزير» نصه النثري .

يقول «سيزير» في احدى قصائده :

افريقيا هي الارض

التي يحلو فيها الموت .

يقول هذا على الرغم من انه لم ير «افريقيا» على الاطلاق ، فهو من اصل مارتينيكي حيث عاش اجــداده بعد ان جلبوا من افريقيا .. وجزيرة المارتينيك هي احدى جزر الأنتيل بالبحر الكاريبي وتقع بين الامريكيتين حيث تضم ثماني مليون ونصف مليون من الجزر بين السود .. وأم هذه الجزر كوبا وجامايــكا وهايتي وبورتوريكو والمارتينيك (٣٠٠ الف نسمة) .. وأم

منتجاتها السكر والبن والروم والزلازل الأرضية والبركانية التي كثيراً ما تقع فيها بلا انذار ولا رحمة .. والمارتينيك هي الجزيرة الوحيدة التي لم تحصل على استقلالها من فرنسا حتى الآن ..

يقول سيزير في هذه القصيدة نفسها :

لقبي : مهان ..
اسمي : محتقر ..
حالتي : ثائر ..
عمري : عمر الحجر ..
جنسيتي : الجنس البشري ..
ديانتي : الاخاء ..

ولكن لقبه هو سيزير .. واسمه هو إيمه .. ومولده جاء مع يونيو ١٩١٣، في بيت صغير يتخاطف كسرات خبزه الأسود ستة أطفال هو سابعهم .. أما الأب فقد كان موظفاً بسيطاً وأما الأم فقد كانت سيدة بيت متواضعة .

وتزوج سيزير . . من امرأة سوداء بعد أن أكمل دراسته بليسيه لويس الأكبر ، ثم عمل هو وزوجته بليسيه فور ، وأصدر مع عدد من زملائه مجلة « تروبيك » أو « انفعالات» وفيها أعلن اقتناعه بالسيريالية مذهباً فكرياً يسعى الى الحرية المطلقة ، بحيث جاء اعتناقه لها افادة منها وليست تبعية لها ، ووسيلة لهدف وليس غاية أو أيديولوجية ، وذلك أنه تنبه الى ظروف وطنه وأدرك على الفور دوره في الدعوة الى تحرير هذا الوطن السليب . . وانخرط في العمل السياسي حتى أصبح نائباً في البرلمان الفرنسي . . وهجر الحزب الشيوعي الفرنسي سنة ١٩٥٦ بعد أن وصل فيه الى أعلى المراكز ليتفرغ للكتابة شاعراً ومؤلفاً مسرحياً ومفكراً من أجل حرية وطنه وحرية جنسه وحرية الانسان في كل مصير .

الفكرة الافريقية . . والحركة الزنجية !

لم يكن البؤس وحده هو الذي يشكل مأساة سيزير ، ذلك أن شعبه المارتينيكي كان قد اعتاد حياة المذلة دون رغبة في الثورة أو أمل في الخلاص.. نتيجة للخوف.. الخوف من غد بلا مأوى ولا طعام، والخوف من مرض بلا رعاية ولا شفاء ، والخوف من سجن بلا محاكمة ولا افراج . . .

ولم يكن المرسوم الصادر سنة ١٨٤٨ غير لعبة سياسية لم تغير من الوضع شيئاً.. صحيح أن العبيد قد أطلق سراحهم ولكن الى اين ؟! الى حيث لا حياة ولا مصدر للحياة . . حيث لا أرض ولا عمل ولا سيد قديم يصعب الحصول على غفرانه . .وتحول الانسان المارتينيكي بحكم هذا المرسوم من عبد الى بروليتاري . . حتى بروليتاريته أصبح محكوم عليها بالتعامل مع فرنسا وحدها على الرغم من أن الأرض نفسها جزيرة أمريكية . .

وهكذا أصبح ضياع الشعب وفقدانه لكبريائه وكرامته هو أصل الألم الذي يعذب سيزير ويفجر فيه طاقة هذا العذاب نضالاً سياسياً وفكراً انسانياً ، بعد ان أمضى طفولة ليست كالأخريات.. طفولة تعسة ولكنها جادة في التفكير ، مخلصة في التحصيل ، صادقة في العطاء ..

وفي باريس التقى سيزير بسنجور .. ولخص لقاءه به في هذه العبارة : « عندما تعرفت الى سنجور أحسست لأول مرة انني افريقي » .. من هنا بدأ إحساسه بإفريقيا وبدأت النزعة الافريقية تسيطر جنباً الى جنب مع الأصل الزنجي على احاسيس سيزير وفكره ونضاله ..

توحدت الفكرة الزنجية والفكرة الافريقية بعد أن تأكد للجميع انهما لصيقتان .. فعار الماضي والخوف في الحاضر واليأس من المستقبل كلها عوامل مشتركة بين الفكرتين ..

والى سيزير وسنجور انضم دام-اس وديوب وأخذ الأربعة يعملون على تضييق هوة الخلاف والكراهية التي اتسعت في فرنسا بين زنوج أمريكا وزنوج افريقيا .. فأصدروا جريدة محدودة باسم « الطالب الأسود » توحد بين جميع السود على اختلاف جنسياتهم .. فيكفي الأسود انه ليس ابيض حتى ينضم الى هذه الحركة التي تعد بحق « صحوة الضمير الاسود » . والتي دعت في صميمها الى الاشتراكية سلوكاً واليسار منهجاً ..

يقول سيزير في احدى قصائده :

جميل وخير وشرعي
أن يكون المرء أسود

ولعل ديوانه «كراسة العودة الى الوطن» هو الذي يلخص تجربته وثورته .. ان الديوان قصيدة غنائية وملحمية في الوقت نفسه ، تذكرنا بقصيدة رامبو الشهيرة « فصل في الجحيم » ففي الاثنتين يتردد ذلك الايقاع الذي يفرق بين كبار الشعراء وصغارهم .. فرامبو وسيزير كلاهما لم يلجأ الى الشعر الا لأن عنده شيئاً يريد ان يقوله بالشعر .. فاذا كان رامبو قد أطلق صرخته الانسانية من خلال « فصل في الجحيم » فان سيزير قد أطلق صرخته الزنجية من خلال « كراسة العودة الى الوطن » .. وكلاهما كتب أدباً ملتزماً .. ملتزماً بالانسانية وبقضايا العصر ..

أما ديوان سيزير فقد نشرت قصائده

تباعاً في مجلة « الارادة » عام ١٩٣٩ ثم أعيد نشره مع مقدمة للشاعر والمفكر الفرنسي « أندريه بريتون » عام ١٩٤٧ .. هذا الديوان لم يلفت الأنظار الى « الحركة الزنجية » فحسب بل كان أول صيحة في طريق هذه الحركة التي دعمها شعراء من افريقيا وأمريكا اللاتينية ، على رأسهم سنجور وديوب وداماس ، وهي الحركة التي نادت بالتحرر الوطني والقومي ، بدءاً من تحرير الأرض حتى تحرير الروح ، إيذاناً بميلاد إنسان أسود جديد ، كما نادت بازدراء واحتكار كل من يقتدي بالثقافة الأوروبية دون أن يهتم بثقافته القومية .. ومع هذا لم تفرق « الحركة » بين الانسان والانسان أو بين الأسود والأبيض .. فالانسان لايستطيع الا أن يكون في النهاية إنساناً .. وعندما يتغنى الزنجي بزنجيته إنما يتغنى بها في حوار ديالكتيكي بين الأسود والأبيض أو بين الانسان والانسان .»

وبعد ديوانه « كراسة العودة الى الوطن » حيث يتغنى سيزير بزنجيته إتجه الى المسرح ليجسد هذا الغناء اللفظي في إيقاع حركي يتميز بالحياة . فكتب « الملك كريستوف » و « فصل في الكونغو » و « العاصفة » وهي مسرحيات يحتدم الصراع فيها بين المستعمر والمستعمر ، بين السيد والعبد ، أو بين الابيض والأسود ..

وقد أراد سيزير بمسرحياته الثلاث أن يستحدث نوعاً جديداً في عالم المسرح هو « المسرح الزنجي » ، كما اراد « جان — ماري سورو » مخرج هذه المسرحيات جميعاً ان ينشيء فريقاً جديداً يحمل اسم « المسرح الافريقي » .

ولعل كلمة « سارتر » التي يقول فيها « إن الزنجية هي أورفيوس الذي يبحث عن أوريديس » لعل هذه الكلمة قد راقت لسيزير وفتحت أمامه طريق البحث عن وسيلة لإصلاح حال أمته وخلق شخصية جديدة لزنوج المارتينيك بصفة خاصة .. لعلها تكون كلمة سارتر ولعلها تكون أسطورة أوزوريس ايضاً .. أوزوريس الذي قطع الى اربعة عشر قطعة جمعها ايزيس ووحدها من جديد .

وعلى الرغم من انتماء سيزير الى حركة الأدب الزنجي الجديد (النيو نجرو) إلا أن أدبه يتميز بمذاق خاص جعل سارتر يخصه في مقدمته لكتاب سنجور « اورفيوس الأسود » الذي ظهر سنة

١٩٤٧ ، بتقدير لم يحظ به إلا سنجور وحده ..

فإذا كان سنجور وداماس وديوب وسيزير هم الذين قادوا معاً الحركة الزنجية من ١٩٣٤ الى ١٩٤٠ فإن صوت الأخير كان هو الصوت الأقوى والأبقى والأكثر تأثيراً وأثراً .. فقد تأثر به عدد من الشعراء الزنوج في مقدمتهم بول ينجر وورونيه ديبتر وادوار جليسان وبولان جواشان ..

على أن هؤلاء جميعاً بما فيهم الرواد الاربعة الأول لم يعرّفوا « الزنجية » أفضل مما عرفها سارتر بطريقة هيجيلية حين قال إنها « الانسان ـ في عالم ـ أسود » .

ذلك أن القيم الحضارية المطلقة كانت وستظل هي العقل بالنسبة للروح ، والدين بالنسبة للإيمان ، والطبيعة بالنسبة للفن ، والمادة بالنسبة للعمل ، والحياة بالنسبة للانسان .. الإنسان الأسود الذي التقى بالحضارة الغربية منذ القرن الخامس عشر ، فأوحت اليه هذه الحضارة الغربية نفسها بفكرة « الحركة الزنجية » بعد ان انتزع من افريقيا مايقرب من ١٥٠ مليون أسود خلال اربعة قرون ، بينما لم تلغ العبودية إلا منذ مائة عام فقط .. بعدها استطاع ان يرفع الانسان الاسود رأسه ، ولسوف يرفعها عالياً ، محتفظاً بالعبقرية الزنجية التي قوامها ضمير القيم التاريخية وشعور الانسان الأسود بالعظمة ..

ويعود سارتر فيقول في مقدمته لأورفيوس الأسود : إن الجنس لا دخل له بالرؤية الزنجية ، فالانسان الاسود لا يتكون من « روح » أو « جوهر » مختلفان عن روح وجوهر سائر الناس .. فهو يعيش وسط البيض ، يعمل ويفكر مثلهم ، يتكلم لغتهم ويضيف الى تراثهم أدباً وفناً .

ثم يشرح معرفاً الزنجية على انها « طريق محدد في الحياة وسلوك خاص وسط عالم مختلف ومغاير .. وهي اختيار مفروض ومرفوض في الوقت نفسه .. ذلك أن « الزنجية » اذا كانت ميراثاً فهي ليست حضارة ، وعلى الزنوج أو السود ان يستبقوا هذا الميراث وعليهم ايضاً ان يحولوا هذا التراث الى حضارة لها معناها وقيمتها وسط الحضارات الأخرى .. فالانسان الذي لا يملك ان يغير جلده فلا اقل من ان يمنحه البريق والحياة ، سواء كان هذا الجلد ابيض او احمر او اسود .

فكرة سيزير .. وأفكاره :

لأنها أقوال جماعية وليست فردية ، تتحدث بصوت الجميع من أجل الجميع ، تتسم اقـوال سيزير بالقوة ، فتتحول كلمات مثل « الصلابة » و « الحقد » و « الرغبة في الانتقام » الى افعال ، واكثر من افعال .. وهذا ما احس به سارتر في أعماق سيزير .. احس بصلابته في المطالبة بالحق والسعي نحو تحقيق الحرية .

فاذا رفضنا « مونتاني » الغارق في مكتبته المكدسة ، و « ستندال » المستغرق في وظيفته الدبلوماسية و « بروست » القابع في غرفته المغلقة . واذا رفضنا « هوجو » المستمرىء لمنفاه ببروكسل ، و« مالرو » المستعذب عزلته بمدريد .. فان « موريس باريس » ومن بعده « ايمه سيزير » هما اللذان يتحولان الى اسطورة حية وخالدة .. الأول رسولاً لفرنسا والأخير رسولاً للمارتينيك .. قولاً وفعلاً ، ولكن الفعل ليس هو حمل السلاح فحسب ، انه يتمثل ايضاً واكثر في قيادة الرجال والوصول بهم الى شاطىء الأمان في رحلة الحياة أو ساحة النصر في معركة المصير .. أما القول فهو ذلك الذي يستمد قدرته من العقل والقلب معاً .. كاتب ياسين مثلاً وسيزير بالتحديد .. فاذا تكلم كاتب ياسين فلا يمكننا ان نستمع اليه بآذاننا ، ولكن بما في داخلنا ، بكل مافي داخلنا .. امـا كلمات سيزير فهي القادرة على الوصول الى القلب والعقل جميعاً .. فهو الذي نفث في عالمنا بأنفاسه الساخنة التي أدفأت القلوب واطلق كلماته المنعشة التي نبهت العقول :

أيتها الحرية ، يا طوق النجاة الوحيد يامياه النهر المتجددة ، أنت وحدك الراوية ،

« نحن الاستعمار الى مواكبة الحضارة ، المسافة لاتنتهي .. »

هكذا يقول الشاعر الأسود ، الذي يتمتع بشخصية ذات صوت مسموع ، استطاع به أن يهز العالم الأسود ، وبـه استطاع أن يحطم أسطورة العبودية التي تمتهن الأسلاف وتزدري الجنس الزنجي ..

من كثرة التفكير في الكونغو
أصبحت أنا كونغو
أنا انسان الكهوف .

الذي عرف العبودية وحملها على عاتقه وهو مدرك تماماً أن قلب الانسان واحد

لأن دمه واحد ونبضه واحد في عالمنا هذا الواحد ..

وهكذا لم تتحول الزنجية الى حركة تصدر من كراهية أو تتعطش لمجد الكبرياء ..

في ساعة المعجزات الحمراء
قابلت الحرية ..

تلك الحرية التي تجعل من العالم ، دنيا بلا لون ، الكل فيها متشابهون .. ولكنها حركة تصدر عن استفزاز واستنكار لتتخذ طريق الثورة .. ثورة ولو بالفكر وحده ..

أن يكتب الانسان ، في نظر سيزير ، هي الفرصة وهي الانطلاقة التي يشبهها بانطلاقة النسر .. ولكنه يعود فيؤكد أن « الانسان لايمضي وحده فهو مربوط بالعالم ، مرتبط به .. »

نموت وأذرعنا مفتوحة للشمس
قابضة على شعاعها
الساقط على صدورنا كعجلة الطاحون .

ويرى سيزير أن الحضارات مهما تعددت مها اختلفت لابد وان تتلاقى ، لأنه لابد وأن يقوم بينها تعايش سلمي .. ليس بمعنى أن يبيض الأسود ويسود الأبيض ، بل بقصد أن يكمل كل منها الآخر ليصلا معاً الى الكمال ..

فالاستعمار يسعى الى سلب المستعمر حضارته وكرامته ولكنه دون أن يدري يوقظ فيه غرائز القوة والكراهية والانتقام !

ففي كل مرة تقطع رأس وتفقأ عين في فيتنام ، وفي كل مرة تغتصب فتاة ويعدم طفل بريء في فلسطين ، تتقهقر الحضارة الانسانية وتعود الى عصور الظلام والبربرية ..

ومع هذا فان الأمل قائم ، هو بالضرورة قائم ، لأن الانسان لايزال انساناً ، وسيظل كذلك !

ان مأساة افريقيا التاريخية هي أنها تأخرت في الاتصال بباقي أنحاء العالم .. ولكن سيزير يؤكد ان تسلق شجرة الحضارة لايكون بالضرورة بالعقل ولكنه أساساً بالقلب ..

أسلوب سيزير ولغته :

ربما كان أسلوب سيزير المعقد هو التعبير الصادق عن وضعه المعقدة اجتماعياً وسياسياً ونفسياً ، زنجي افريقي ومثقف يحس بالهوة السحيقة بين حضارته المهجورة الغريبة التي ينفض عنها أبناؤها وبين حضارة المستعمر التي يلجأ اليها هؤلاء الذين يقعون تحت وطأة الاستعمار دون محاولة للدفاع عن حضارتهم وحاضرهم ولو على سبيل تقريب المستقبل واستدعائه من جوف التاريخ ..

ويتمثل أسلوب سيزير المعقد في اختيار الألفاظ المهجورة كحضارته المركبة مثل وضعه .. وفي تكوين العبارات المشحونة كنفسيات مواطنيه ، المتوترة كسلوكهم .. وفي تعهد المعاني الغامضة كرؤاه الشاحبة مثل

آمال وطنه في الحياة والحرية وفي اللحاق بركب الحضارة والتقدم . .

ومع هذا، استطاع سيزير أن يعيد للشعر الفرنسي صفاءه ، ويصبح واحداً من أكبر شعراء الفرنسية الذين ظهروا بعد الحرب الثانية ، بل واحداً من أكبر كتاب القارة السوداء ، برغم قوله «لست من نفس الشجرة أنا من حرارة أخرى وبرودة أخرى » .

قال عنه بريتون « انه موهوب » . .

وقال ايلوار « هو رائع » . .

وقال سارتر « عبقري » . .

وقال آلاف القراء « هو واحد من أنقى شعراء العصر .

والحقيقة أنه لا يقل شأناً عن بودلير ورامبو وفييون ومالارميه وايلوار أيضاً . هو مثلهم جميعاً ، انسان ملتصق بقدره ، ذلك القدر الذي علمّ على أشعاره بوهجه الأحمر تعبيراً عن صراع مرير خاض أسلافه عبر التاريخ . .

زنجي .. زنجي .. زنجي .. منذ وجدت السماء السحيقة قبل التاريخ ! وهكذا يتسلق سيزر باخلاص واقتدار جدران التجربة الانسانية غير مبال بما تسببه له من جراحات وعذابات ليتربع على عرش القارة السوداء شاعراً وكاتباً ومفكراً . .

وجاءت دواوينه الثلاثة التي تلت «كراسة العودة الى الوطن » وهي « الأسلحة المقدسة » و « شمس مكسورة » و « الكلاب كانت تصمت » تعبيراً عن هذا المفهوم وتأكيداً له .

كانوا يعلموننا بالنار الحمراء
وكانوا يبيعوننا كالحيوانات
وكانوا يعدون أسناننا ..

. . . .

. . . .

سفاحون ، سفاحون ، سفاحون .

وفي مقابل الشعور بالحيوانية ذكر سيزار في أغلب أشعاره « الثعبان » على مختلف أنواعه : « الكوبرا ، الأناكوندا ، كرلوفر ، الفيبير ، البازيليك ، بيثونس ، ليزار ، جيكو ، كروكوديل ، لوريل .. فالثعبان رمز جنسي بالدرجة الأولى وهو في نفس الوقت اكثر الحيوانات خطورة في المارتنيك ..

وإلى جانب الثعبان بأنواعه رمزاً جنسياً يستهدف الرجل بما ينفثه ، لجأ سيزير الى الشجرة بأنواعها رمزاً جنسياً يستهدف المرأة بما تخصبه .. كذلك لجأ الى الفاكهة رمزاً للرغبة او الوفرة او الجمال .. أما انواع الشجر فهي : السنبلة ، اللور ، الشهد ، الذرة .

وأما انواع الفاكهة : فهي الجوافة والمانجو والقرفة ..

ولكي يرمز سيزير الى « هذه الجزيرة التي ترفض الميلاد » يلجأ الى رموز كثيرة أخرى مثل النجوم ، النوافذ ، الميـــاه ، العصافير ، الزهور ...

ولعل كل هذه الرموز او الإيحاءات او الإسقاطات كان مصدرها السيريالية التي عرف سيزير كيف يدفع النيـــام خلالها « بأعماقه » ..

ولننتقل الى موسيقى الشعر عند سيزير والى مكانها في الموسيقى الافريقية !

من المعروف أن ايقاعــات الموسيقى الزنجيــة – الافريقية في أغلبها ايقاعات بطيئة وحزينة ، ذلك أن هدفها في المقام الأول ليس « إطراب » الأذن بالنغم الساحر بقدر التركيز على الكلمات وإبراز المعاني .. ومن هنا يجيء التعبير قبـــل التنغيم او هو يحتل مكانة أرفع ..

فاذا انتقلنا الى اللغة ، لغـــة سيزير ، وجدنا أنه قد اكتشف لغة خاصة به ، بعيداً عن التراث الزنجي – الافريقي ، بعكس التصاقه بموسيقى هذا التراث .. حتى أنـــه يمكننا أن نطلق عليها « اللغة السيزيرية » ونطلق على شعره بالتالي « الشعر الكوديلي » و « الشعر البودليري » .

فاذا كان سيزير يبدو من اشعاره عنيفاً وحاداً بعكس سنجور الذي يبدو ملساباً وهادئاً ، فلأن الأول لا يزال يعاني الغربة ولا يزال وطنه يعاني القهر بعكس الأخير الذي نال حريتـــه وحرية بلاده منذ خمسة عشر عاماً ..

ولكن سيزير لم يدر ظهره للفولكلور « الأنتيلي » او لتاريخه .. وقد ظهر هذا واضحـــاً في مسرحيته الثانيـــة « الملك كريستوف » التي كتبها عن ملك هايتي معاصر توسان لوفرتور ..

وتحضرنا هنا لوحة بيكاسو الشهيرة «جرنيكا» التي فصل فيهاوجوه الشخصيات لأنه اراد ان يصور الهول والفزع، ذلك ان سيزير لم ينس هـذا مطلقاً سواء على مستوى الرمز كلما تعرض لوصف شخص أو موقف في اشعاره كما في مسرحياته ..

ويثور هنا السؤال : هل يعد سيزير شاعراً افريقياً ، أم هو شاعر فرنسي ؟!

ان الكتاب والشعراء الزنوج الذين تخلوا عن جزء من ثقافتهم واعتنقوا الثقافة الفرنسية او الانجليزية على حد تعبـــير ريتشارد رايت هم « out lawo » أو « خارجون على القانون » ..

وهكذا يبقى الأدب الزنجي المكتوب بالفرنسية بعيداً عن الحركة الثقافية في الأدب الفرنسي وبعيداً في الوقت نفسه عن «حركة زنجية» وليدة أو لم تولد بعد..

إلا أن بعض الأعمال تعد « زنجيـــة » خالصة مثـل « قصص جوان مالونجـا » و « روايات آموسي توبتولا» و« أشعار ساونديانا » . .

يقول رونيه ماران أن كتاباً إفريقيين هم الذين سينشئون الحركة الزنجية في وقت قريب . .

أما أن نسأل عن شعر سنجور ، هل هو افريقياً أم فرنسياً ، فمعنى ذلك أننا نكرر السؤال : هل شعر سيزير افريقي أم فرنسي ؟!

ومع هذا فإن أشـــعار سيزير تعد فرنسية اكثر من أشعار سنجور ، كما أنها تعد في الوقت نفسه افريقية اكـثر من أشعار سنجور كذلك . . فضلاً عن كونها أشعاراً أنتيلية . . إنه الشاعر ذو الأبعاد الثلاثة ، وهو الانسان الذي يجمع بين كل المتناقضات ، وإن كان قد وفق الى حل معقول لهذه المتناقضات ، وهو ما نسميه بالمعادلة الصعبة ، وهي أصعب المعادلات الفكرية والانسانية . .

وعلى هذا فان سيزير يعد بحـــق امير الشعراء الزنوج وواحداً من أهم مؤسسي الأدب الزنجي الجديد . .

وعندما يهجر سيزير الشعر الى النثر انما يلجأ الى التيار الأنقى في البلاغـة الفرنسية ، وهو بوضع ايضاً بين الناثرين الفرنسيين عن جدارة ، شأنه في ذلك شأن سنجور وداماس ورومان ويبراجو وديوب وتيروليان وتيجر . ان هؤلاء جميعاً قد استطاعوا كل بطريقته ان يوقظ شعبه وان يخرج الى الوجـــود الفكري منا يمكن تسميته بأدب المعركة او الأدب الثوري او الأدب القومي وهو هنــا « الادب الافريقي — الزنجي » . .

والآن . . من هو جمهور سيزير ؟!

على الرغم من تجاهـل النقـد لسيزير واعمال سيزير ، فـــان انتاجه الشعري والمسرحي والسياسي سرعان مـا ينتشر فور صدوره ويحقـق نسبة مرتفعـة في التوزيـــع داخـل فرنسا — حيث ينشر سيزير اعماله — وخارجهـا في الدول الـتي تتكلم الفرنسية ، وفي الدول الأخرى عن طريق الترجمة . . انه اذن جمهور القراء الذين يتحدث عنهم سيزير والذين يريدون معرفة حقيقية . . اما هؤلاء فكثيرون . كثيرون بعدد الأحرار والمؤمنين بالحرية . وايضاً بالعـدالة وبالمساواة دون تفرقة ،

عنصرية او دينية أو حتى ايديولوجية .. انهم هؤلاء الذين يتجاهلون التقسيم الجغرافي للعالم ولا يرمنه الا بساطاً ممتداً يحتضن نوعاً واحداً من الجنس العاقل او الجنس البشري .. انهم هؤلاء الذين لا ينتمون الى الماضي بقدر ما ينتمون الى المستقبل .

فاذا رفض النهار ان يطلع .. واذا رفض الليل ان ينجلي .. انتفت انسانية الانسان ، اصبح كل ما يكتبه سيزير وكل ما يقوله ، لا قيمة له على الاطلاق .

اما اذا تمسك الانسان بانسانيته ، واذا استطاع ان يحافظ على العدل ويستمع الى صوت الحكمة ، واذا لم يجد حرجاً في لونه الاسود ولم يجد مايدعو الى التعالي نتيجة للونه الابيض، واذا ظل الحوار القائم على الاحترام مستمراً بين الاسود والابيض .. اذا حدث هذا كله فان كل ما يكتبه سيزير وكل ما يقوله لا يمكن ان يفقد شيئاً من قيمته وفعاليته ..

وما ينطبق على سيزير هنا وبهذه المقاييس ينطبق كذلك على كل كاتب صادق يتمتع بما يتمتع به سيزير من اصالة.

ان اهم ما في الانسان هو قدرته على الحوار .. واعظم حوار هو ذلك الذي يدور بين « الأسود » و « الابيض » حواراً داخلياً وليس مسموعاً او سطحياً. هذا الحوار اذا تم على اكمل وجه فانه يفتح طريقاً جديداً ونبيلاً نحو أمل واحد ومشترك بين جميع البشر بغض النظر عن اختلاف لون بشرتهم جميعاً .

المحطة

مسرحية من فصل واحد ومشهدين

علي الجندي

المشهد الاول :

يفتح الستار عن منظر جانبي لحانة صغيره ، امام « البار » عدة كراسي طويلة، على واحدة منها يتهالك رجل اشعث الشعر ، مسند رأسه الى ذراعه يحدق امامــه في الزجاجات ، على الجدار التي لايبدو للشاهد الاجزء منها مواربة، وفي يده الاخرى كأس. يرتدي الرجل قميصاً بكمين قصيرين وليس من احد وراء البــار . علقت على الجدار المقابل للجمهور لوحة كبيرة تمثل غابة اشجارها عملاقة ، على الجزء الصغير فوق «البار» علقت لوحة لامرأة سوداء عارية وعلى هذا الجزء من الجدار صليب من خشب عليــه تمثال (المطلوب) وعلى البار اسفل الصورة العارية زجاجات متنوعة مختلفة الاشكال والالوان .. وتحت اللوحة الكبيرة براد واجهته زجاجية فيها اشياء للطعام .

يدخل شاب طويل بخطى حائرة مترددة أنيق الثياب ، يقف في المدخــل لحظة ويمسح المكان بنظرة متسائلة ، وعندما لايرى احداً سوى الجالس على الكرسي يخطو نحوه خطوة ثم يسأله متلعثما :

— هل ، هل هذه حانة المحطة ؟

فينظر اليه الرجل نظرة جانبية من خلال جفون متعبة ، ويظل على لا مبالاته دون أن يجيب بشيء ؛

— عفواً ، استاذ ، انني أسأل عما اذا كان هـذا المكان هو حانة الـ (اسكال) ؟

ويظل الرجل على وضعه غير المبالي الاول ، ولكنه يهز رأسه بطريقة لا يفهم منها لا السلب ولا الايجاب .

فيبدو على الشاب كأنه نفذ صبره فيتقدم نحو البار من وراء الرجـل ، وينظر خلفه مستطلعاً : وبعد تردد قليل يجلس الى كرسي آخر ، ويدق بيده على ظهر الباب فيدخل من بابمواجه ، رجل اصلع الرأس يرتدي بذلة سوداء انيقة وجه حليق وعلى ثغره ابتسامة حاجباه مقفولان وعيناه خبيثتان ، يقف امام الشاب وبنفس الابتسامة ،

أ — نعم ..؟

ش — اريد ان اعرف ، هل هذه حانة المحطة ..؟

أ — هل تريد كأساً من الويسكي ام من الجن ام ..؟

(يبدو على الشاب الحنق ، بينما يظل الرجل الآخر صامتاً يحدق بكأسه ويبتسم لنفسه ..

ش — اريد ان اعرف اولاً ...

أ — هل تفضل الويسكي بالصودا ...؟

ش — قل لي اولاً ، هل هذه حانة افتتحت منذ ايام قريبة ، واسمها المحطة ..؟

(ويبرود بجيب الاصلع).

أ — كان عليك ايها السيد ان تقرأ الاسم على الباب .. ثم ان هذا المكان ليس حديثاً فهو مفتوح منذ الأزل . .

(يقهقه الرجل الآخر .. فيلتفت اليه الشاب بدهشة . . ثم يعود للنظر الى الاصلع ويهتف) .

ش — ولكن هذا ما دعاني للسؤال .. انني لم اجد كتابة على الباب ..، وقد ضربوا لي موعداً هنا ودلوني على المكان على ان يكون اسمه المحطة..

أ ـ ولكن اسم بحلنا مكتوب في الفراغ امام الباب ، وزبائننا الطيبون يشمونه من بعيد فتقودهم خطاهم الى قسراً ، ليعيشوا في فردوسه المفقود ...

(ويشير الى الجالس فيلتفت اليه الشاب مستفسراً .. فيتابع الاصلع)

ـ انه لايسأل ، ولا يتكلم مطلقاً .. ولكنه يشرب ويتخدر.. ويلم به النعاس فينام ويظل مبتسما ..

ش ـ ولكن ذلك غير طبيعي ، ثم انه قد يكون بلا عمل ، وبلا حب ... اما انا ..

(يقاطعه الاصلع) :

أ ـ انت طبيعي : لك عمل ، وحبيبة ستلقاك هنا .. ماذا تشرب ..؟

ش ـ شيئاً لاطعم حاد له .. ولا رائحة منفرة ...

أ ـ ما رأيك بالـ.... ماء ..؟

ش ـ ولكنني أريد شراباً مسكراً ..

أ ـ حتى الماء يسكر عندنا

ش ـ اعطني كأساً من الجن ..

(يتوارى الرجل وراء الباب قليلا وعلى وجهه ابتسامة ساخرة.. يلتفت الشاب نحو الرجل ويسأله :

ش ـ او حقاً انت لا تتكلم ، وتشرب فقط .

(يلتفت اليه الرجل ببرود ، وعينين متعبتين،ويبتسم دون أن يقول شيئاً ، فيحمر وجه الشاب غيظاً ويقول له كأنه يثيره) :

ش ـ (يتابع) يبدو انك لا تجد ماتقوله وانك تعيش عاطلا بلا عمل ، او .. (يصمت متردداً لحظة) انك ، عفواً ، رجل وحيد .. (يظل الرجل وعلى وجهه نفس الابتسامة) أو لعلك سكران لا تجد الهمة لتحريك لسانك .. (يدخل الاصلع ويضع الكأس امام الشاب ، فيأخذها مباشرة ويجرع منها جرعة كبيرة.. ولكنه يضعها امامه بسرعة ويسعل قليلا ثم يقول:

أ ـ هذا جن من نوع خاص ، انه قوي جداً .. لم اذق كمثله شراباً ابداً ..

(يضحك الاصلع والرجل الآخر معاً . ويقول الاصلع :

أ ـ (يتابع) هذا افضل جن في العالم ، ولكن كل شرابنا له نكهة خاصة ، وهذا الجن مثلاً معصور من اقدم اشجار الهند .. ذائبة فيه انفاس ملايين الناس في البلاد المتوحشة البعيدة ، فيه سر سماوي .

ش لعله ليس (جناً) ..

أ ـ انه كذلك : ولكنك لست من زبائننا ..

ش ـ وهل على من يدخل عليكم ان يكون صامتاً ، يشرب دون كلام ويبتسم أبداً ؟ .

أ ـ ان من يدخل علينا مرة واحدة لا بد من ان يصبح اخرس

(بصوت قوي مندهش)

ش ـ اخرس ؟

أ ـ (بنفس البرود) : نعم اخرس ؟

ش ـ وهل هذا الرجل اخرس ؟.

أ ـ وأطرش ايضاً

ش ـ ولكنه يفهم ؟ يبدو ذلك في عينيه الوسنانتين

أ ـ اولا يفهم البكم والصم ..؟ لعلهم الوحيدون الذين يفهمون .. انه يعرف كل اسرار العالم ..

ش ـ أية اسرار تلك التي يعرفها وهو اخرس وأصم ..؟

أ ـ ولكنه لم يكن كذلك ..؟ لقد كان مثلك شاباً ممتلئاً حماساً وحيوية وكانت له مواعيد هنا مع اجمل الفتيات و (يبـدو على الشاب وكأنه يكاد يقع من فرط دهشته وحيرته .. فيقاطعه هاتفاً) :

ش ـ ولكن ، لكن ماذا جرى له .. من فعل به ذلك ..؟

أ ـ (بنفس اللهجة الباردة والغامضة) أنا الذي فعل له ذلك ..

ش ـ وكيف فعلت ذلك ، ولماذا و ..

أ ـ (يقاطعه) : إنها مهمتي ، إنني اضع لكل زبون جديد في كأسه الاول ،

ذرة من مسحوق سحري.. وما هي الا ساعات حتى يجد نفسه مثل صاحبنا

(يتحرك الشاب من مكانه بعصبية هستيرية ويبعد عنه بقية كأسه بحركة غريزية ثم يحدق بالاصلع بشراسة ويقول) :

ش – إذن سوف تفعل بي نفس مافعلته به ..؟

(يهز الرجل رأسه ويبتسم بنفس برودة الاول)

أ – وحبيبتي لو جاءت سيصيبها نفس المصير ..؟

أ – أجل كل من يدخل محلي يصيبه نفس المصير ..

(يقفز الشاب عن كرسيه الى الارض ويجيل ببصره في المكان ثم .. يقترب من الكرسي فيستند اليها ويقول وفي لهجته بعض الرجة) :

ش – ولكن لماذا تفعل ذلك ؟ قل لي ارجوك لماذا ..؟

أ – (يبتسم بثقة) هي متعتي الخاصة .. ومهمة حياتي .. انت ماذا تفعل مثلاً؟

ش – (يجيب بمباشرة وبآلية واضحة) انني طـــالب وأكتب شعراً، وصوتي جميل .. احلم..

أ – ولمن تغني وتكتب الشعر وبمَ تحلم ..؟

ش – اغني لنفسي .. واحلم بالمستقبل .. و ..

أ – أرأيت انك لم تذكر الفتاة التي تحبها وكأنك اعتبرتها شيئاً من المستقبل..

ش – (ينتفض من مكانه وقد ظهر عليه السكر اذ كان قد عب بقية الكأس) ارجوك اين الهاتف ..؟

أ – ليس لدينا هاتف .. انا لا نهتم للاتصال بالعالم الخارجي ..

(ويبدو اليأس على وجه الشاب . ولكنه يحمل نفسه ويتجه صوب البـــاب فيصطدم بالآخر الذي مازال جالساً صامتاً يبتسم هادئـــاً دون كلام فيناديه الاصلع قائلا) :

– اين انت ذاهب .. لا تتعب نفسك ليس في جوارنا احد ،انها الصحراء وذئابها الجائعة فقط ولو لم يكن بابنا قوياً لاقتحمت علينا المكان .

ش – (على وجهه شبه بكاء) ولكن سلوى قادمة وحيدة ، وقد هبط الظلام هل تأكل الذئاب الفتيات الجميلات ..؟

أ – (متحفظاً بنفس برودة) انني لست ذئباً على كل حال ..

ش ـ ولكنني كنت أحسب ان جانبك على قارعة الطريق في الشارع العام..
أ ـ لقد كانت كذلك ..

(تصفر الريح في الخارج ويفتح الباب بقوة ثم ينطبق ؛ فيثب الشاب من مكانه الاول ويحدق في الباب ذاهلاً ويبدو على وجهه حزن يائس ثم يضع رأسه بين يديه .. ويهتف ..)

ش ـ كأساً اخرى .. واكثر من مسحوقك السحري ..

(يتوارى الاصلع خلف الباب .. بينا يلتفت الشاب فجأة الى يساره فيرى الصليب وصورة المرأة العارية .. فينزل عن كرسيه ويركع رافعاً يديه كمن يصلي يرتفع صوته شيئاً فشيئاً عميقاً مرتعشاً ..)

ـ .. أيهاذا المعلق على خشبه .. عائة في ظلمة الفراغ ، أغثني ، أغثها هي يا ذا الكآبة الدائمة ، يا حامل الجراح والعزم ، لا تتنكر لها ، صغيرة هي وبريئه كتنهد طفل نائم ..

اغثها ، اغثها يا ذا الوجه الحزين .. انني أفديك .. ارفع جسدي وروحي مكانك .. افديك .. افديك فافدهــا .. اعنها على المضي الى وراء ، الذئاب .. ايها الرب الطيب تملأ الصحراء المجاورة .. ليس في القفر سوى الذئاب .. (يتزل ببصره قليلا) شفتاهــا ينبوع خمرة ، مكتنزتان كالنعمة ، شعرها .. حرية وموت .. يا رب .. أشد على يديك .. خلص نفسك من على الخشبة الطافية على صفحة الفراغ وانزل معي فساعدها على العودة ..

لما لا تتحرك ايها الصامت المبتسم بكآبة وكبرياء .. ؟ لماذا ..

(يرتفع صوته .. فينظر اليه الرجل الآخر من عل وبنفس اللامبالاة .. بينا يظهر الاصلع على الباب وفي يده الكأس)

لماذا .. لماذا لا تنزل .. ؟

أ ـ خذ كأسك وتشفى ..

(الشاب لا يعيره التفاتاً ويتابع تحديقه الى صورتي الجدار .. يعود صوته من جديد يردد) ..

ش ـ أيها المعلق في علياتك .. اهبط الي .. احرم الذئاب الشرهة من لحمها

(يتلمظ يمسح فمه بكفه) اهابها بلون فجو شتوي على الرمال . . انظر الي ّ يا جسد الحمى المبتسمة بدعارة ، هنالك . . فوق . . تحركي خلال القماش الملون . . إدفعي بصرك الى أعلى . هي وحيدة تعبر الليل نحوي، وانا أسّل أتحرك على . . المسحوق السحري لهذا الساحر في الجن الحاد . .

أ ـ سوف يجف مفعوله ان لم تشرب . .

(الشاب لا يجيب ويتابع كأنه لم يسمع شيئاً)

ش ـ أرني قدرتك ومحبتك الشاملة . . أعدهــا الى بيت أهلها . هي تخشى الذئاب ، وجهها يتورد اذا ما لمحت حملاً . . تبتسم . .؟ شكراً . . تراك استجبت لندائي . .؟

كشري عن ثناياك البيضاء كالقشرة . . عارية انت كالموت والحقيقة والليل الذي يعمرك . . أيها الوجه الطاووسي الحبيب . .

(يقهقه الرجل الآخر بصوت عال وهو يحدق في كأسه . . بينما يهز الاصلع رأسه وينظر اليه، يلتفت الشاب نحوهما فيبدو على وجهه الرعب . . فيقف ثم يتناول الكأس ويجرع نصفه دفعة واحدة ، ثم يلتفت وهو في وقفته المترنحة الى الصورة العارية ويقترب أكثر ويتمتم . .)

ش ـ فاجرة أنت ، وانا احبها . . وجهك الكئيب لايوحي بالاطمئنان ولكنني أستجير بهذا الجسد القدوس ان يرحمها . . انها تسير الآن للقائي في حانة المحطة ، الف قطار سيمر دون ان يمد لها مسافر واحد يده لينقذها فكل المسافرين ذئاب ، وخائفون من الذئاب يلعقون بألسنتهم ندى النسيم . . احمها ايها المعلق العظيم في الفراغ . . .

أ ـ ايها الشاب انت مجنون . . (الشاب لا ينتبه ويهز رأسه كأنه يباعد عنه الاعياء . . يلتفت الاصلع نحو الآخر ويقول . .) :

ـ لم يبق عليه سوى لحظات ويقع . .

الآخر ـ (يبتسم ببرارة ويجرع من كأسه) محب تافه .

أ ـ تافه وحسب .

الآخر ـ (يحدق بالاصلع بنظرات نارية) انسان . .

أ ـ صوته يرتفع مرة اخرى .. انه نوع طريف من التافهين . .

ش ـ (وهو ما يزال مستنداً الى البار بيد وبالاخرى الى زاوية الجدار قرب الصورة السفلى) ابتسمي ، اجل .. هكذا بوضوح ، أنا أكره العبوس وتقتلني الكآبة في هذا الحين لماذا هذا الاكليل من الشوك . . ؟ هل استجاروا بك ام انت استجرت بهم . . الأمران سواء في السوء . . هاك اكليل الورد . . نهداك يطلان كإلهين من بين الألوان . .

عيناك أيها الحزين مغمضتان لا تنظران الى بؤسي ..

سرتك نعمة مكورة ايتها الجنية الغبية . .

وجهها مشعل تخنقه ظلمات الطريق . .

أو حقاً تمتد الصحراء حولنا والى آخر مدى .. ؟

الرجل الآخر ـ انه يكاد يختنق بهذيانه وتفاهته .. من أي الأمصار أتى هذا المعتوه ؟

أ ـ لقد خنقنا الانسان فيه .

ش ـ (ملتفتاً اليها مشيراً الى الصورة) قولا له ان يرأف بي . . انهوا الذئاب من الصحراء .. ابعدا الصحراء عن الباب .. الا تريان (يشير الى الصورة الكبيرة) أشجار الغابة تسير بخطوات عسكرية ، قرع طبول .. اشعلا النار في الخارج وتهرب الذئاب . . ارجوكما افعلا ، انا اعرف ان وحوش البرية تخشى النار . . الاشجار تدق الارض بخطواتها الوحشية اوقفا سير الأشجار ، افعلا شيئاً . . افعلا أي شيء (يصرخ بصوت عال مشيراً الى الباب) الذئاب تدخل .. هي ذي على الباب (وينهض محاولاً الوثوب للاحتماء بالرجل الجالس ينظر اليه بلا مبالاة فيقع على الارض ...)

أ ـ كفاك ثرثرة ايها المعتوه . .

الرجل ـ احمله الى الداخل علّ الأصوات المزمجرة في داخلي تسكت !

(ستار)

المشهد الثاني :

يفتح الستار عن نفس المنظر في المشهد السابق ، الا ان الكراسي قد أعيد تنضيدها من جديد امام « البار » وعلى الجدار المقابل لوحة كبيرة تمثل صحراء مقفرة .. بينما على الجزء الصغير من الجدار القائم على البار تبدو صورة المرأة العارية فقط وقد سلط عليها ضوء قوي ؛ الرجل الذي كان يجلس على كرسي في المشهـــد السابق ما زال على كرسي يتناول بعض الطعام ، لاصوت للريح في الخارج ، والهدوء شبه شامـــل بينما ينبعث لحن ناعم من مذياع غير مرئي ، يدخل الاصلع من وراء البار ، يبدو عابس الوجه قليلا .

أ ـ انه يتمتع في نومه بأسمها .. مـــسكين

الرجل ـ ماذا ..؟ هل اصبحت انسانياً ..

أ ـ ولكنه طيّب و.. محب . نعم محب لماذا تنظر اليّ شزراً ..

الرجل ـ سأبيعك يوماً ككل هؤلاء ، لقافلة أدلها على طريق الضلال في الصحراء ...

أ (ينظر بشيء من الرجل المتحدي) منذ القديم ونحن الاثنين هنــــا ، نعمل ونتعاون ، ونربح و.. ثم ماذا ..؟ يجب ان نعود أخيراً ولا بد من ان نفترق .

الرجل ـ (بصوت حانق حنقاً مكتوماً) اننا لن نفترق ، فلعنتنا انتــــا ولدنا وسنموت معاً .. هذه لعنتي أنا على الاقل وكل مهمتنا ان نزود قوافل التجار بالرقيق .. اتعرف ماذا اعني .. اننا نتاجر بأرواح الناس ..

أ ـ وعقولهم واجسادهم ايضاً ...

الرجل ـ ترى .. متى سينكشف أمرنا ..؟

أ ـ عندما سيبيع واحد منا الآخر ...

(يسمع صوت عند الباب .. ثم يفتح ويتدخل منه فتاة وهي تلهث شعرها منكوش وثوبهـــا ممزق .... تنظر الى الرجلين ثم تجيل نظراتهـــا في المكان وتقترب من البار بينما يحدق فيها الرجلان بنظرات متفحصة وابتسامة ماكرة).

الفتاة ـ اين هو قنديلي .. او لم يأت الى هذه الحانة شاب جميل كحصان ابيض .. طيب .. (يرق صوتها ويرتعش) كحمل وديع .. (تلتفت الى اللوحة

والكرامي وراء البار) اين هو استحلفكما بكل مقدس (يعطس الاصلع بقوة) دلاني على مكانه .. فأنتما تعرفان .. (يظلان صامتين ينظران الى بعضهما واليها).

ـ لقد جاء الى هنا ، انا اعرف ذلك فقد وعدني وهو لايكذب .. قال لي الجيران انه دخل الى هذه الحانة او ليست حانة النجوم ..؟

(يلتفتان الى بعضهما ويهز الاصلع كتفيه باستغراب ، ثم يقول الرجل :

الرجل ـ ولكن اسم حانتنا حانة السعادة .. استريحي ايتها الأخت على كل حال ، استريحي هناك على الكرسي ..

الفتاة ـ ولكنني أريده ، لقد سرت طويلاً ولقيت الأهوال حتى وصلت .. عبثت بشعري العاصفة ، وبللني الغيث .. دلاني على حانة النجوم اذن.

(وتكاد توليهما ظهرها لتغادر ولكن الرجل يتزل عن كرسيه ويأخذها بكتفها . ويقرب منها الكرسي ويجلسها) .

الرجل ـ تريثي قليلاً ، حتى نعرف المشكلة ، اشربي شيئاً ساخناً لتدفئي .. وسأخرج لأبحث لك عنه ...

(يغمز للأصلع بعينه)

ـ اتنها بشيء ساخن ايها الكلب .. مالك واقف كالتمثال النحس ..

(تجلس هي متنهدة ، وتغمض عينيها بينما يخرج الرجل من الباب ويدخل الاصلع الى الداخل .. تنظر هي الى اللوحة الكبيرة وتتمتم ..)

الفتاة ـ يا الله هـــا أشد وحشة الصحراء وصوت عواء الذئاب ..

(تنظر الى العاربة) وانت يا ايتها المصلوبة على الجدار هل جربت المسير في الليل والعاصفة ..؟

(يعود الأصلع حاملاً كوب الشاي .. وعلى ثغره ابتسامة بلهاء ، ويشير اليها كالخرسان) ...

الفتاة ـ (تبتسم قائلة) شكراً ...

ـ لماذا لاتعلقون صليباً في ركن من الاركان ...

أ ـ يضرب كفيه ببعضها علامة انهدام ذلك من عندهما ...

الفتاة ـ « كأنها تحدث نفسها » تراه اخرس ..؟ حانة السعادة ومن غير صليب

ذلك شيء عجيب ...

(تشرب من الكوب بشراهة ، تسعل قليلاً)

ـ ماهذا الشراب ، انني لم أذقه قبلا ..

أ ـ (يقلد الأخرس ، ويشير الى أنه شراب ممتاز ويعيد الدفء الى الجسم)

الفتاة ـ (تأتي على بقية الكوب وعلى قسماتها يرتسم عدم تذوقها للطعم)

لماذا لم يعد صاحبك .. لماذا لاتعلقون ولا ايقونة (تحاول بالاشارة مع الكلام ان تفهمه ..)

أ ـ يبتسم ببلاهة فقط ويحاول ان يفهمها بالاشارة اذا كانت تريد المزيد من الشراب .

الفتاة ـ (تقف وتتثاءب ، ثم تمسك جبينها بيدها وتقول وكأنها تحدث نفسها) : لقد دلوني الى هنا ودفعت لهم ثمن ذلك الكثير ... لقد دفعت كثيراً من حياتي لاحظى به .. ولكن لماذا لايعلقون صليباً ؟ ايتها الصحراء لماذا لاتنبتين خضرة ولا ثمراً ...؟ (تحاول السير فتترنح) ماذا اسقيتني ايها الرجل ...؟

أ ـ (ينظر اليها ويبتسم ببلاهة) .

الفتاة ـ (تتحدث بصوت باك) ماذا فعلت بي ايتها المرأة العارية أجيبي .. فهذا الأحمق لا يجيب .. (تقع مكانها على الكرسي ممسكة برأسها بيديها..وترتخي يداها .. وتغمض عينيها فينفتح الباب فجأة ، تفتح عينيها وتحدق بلهفة .. يدخل الرجل وحده .. فتقف وتتجه نحوه .. بخطوات متعثرة) .

الفتاة ـ جئت .. بعد انتظاري الطويل ..؟

الرجل ـ (يسندها ويحاول ان يسير بها نحو الكرسي من جديد ..)

الفتاة ـ هاأنت وعيناك تنيران لي كل الدروب .. ضمني بقوة لتبعدعني الأرواح الشريرة .

الرجل ـ لم أجده .. فالعاصفة مجنونة في الخارج .. وقد اتى الطوفان على كل شيء ..

الفتاة ـ ليبتلع الطوفان العالم .. مادمنا نحن في سفينة السعادة .. انت نوحي الحبيب .

(ينظر الاصلع من وراء الباب مبتسماً مشجعاً . . بينما يجلسها الرجل الآخر وتنظر هي اليه حزينة) .

الفتاة ـ ألا تريدني .. لعلك تفضل ذروة الجبل .. إذن دعني اعود وحيدة ..

(وتحاول ان تقوم فلا تستطيع ، يجلس الرجل الى جانبها) ..

الرجل ـ انه ليس هنا ، لم يبق لك الا الرياح الصافرة في الخارج وهذا المكان فاذا كنت متعبة وسنى فلدينا مكان لتستريحي ..

الفتاة ـ ولكنك انت حبيبي .. أونسيتني يا حسام .. ؟

الرجل ـ حدقي في وجهي ان كنت تستطيعين ذلك . انني رجل آخر .. هرم . عمري الف الف عـام .. (يظهر في صوت الرجل حنان عجيب .. بينما ينظر الاصلع من وراء الباب مبتسماً بمكر) .

الفتاة ـ أيتها العارية لماذا لم يعلقوا مكانك صليباً . الصحراء لا ترحم ، اذا كنت لا تريدني فدعني اعود .. انني اعرف الطريق .. يا .. يا الله لا يهمني عرفتها ام لا اعرفها ..

الرجل ـ حدقي في وجهي جيداً أيتها اليمامة الخائفة ..

الفتاة ـ (تحدق بوجهه في نظرات غائمة) انك هو ، هاتان العينان عيناه (تنتبه) وان كانتا متعبتين وهـذا الأنف انف حسام ، هو الآخر كالقـدر .. وهاتان (يزداد صوتها كآبة) هاتان الشفتان كم شربت منها حلم خلودنا .. (يبدو الارتباك على الرجل .. ثم يقف فجأة بغضب) ..

الرجل ـ انت مجنونة لا تريدين ان تفهمي .. (الرياح تزمجر في الخـارج ويلتمع البرق فجأة ، الفتاة تغطي وجهها بيديها وتنشج .. بينما هو يحدث نفسه)
ـ لقد كشف البرق عن عري الصورة المعلقة هناك .. (يلتفت الى الاصلع) ماذا فعلت ايها الكلب الاجرب ..؟

أ ـ (بصوت خفيض) هل غدوت انت الآخر انساناً ..؟

الرجل ـ (ينقر على كتف الفتاة) أيتها اليمامة المسكينة .. قومي لتنامي . انت متعبة والعاصفة في الخارج حانقة ..

الفتاة ـ (ترفع يديها عن وجهها وتتطلع اليه بعينين دامعتين)
ـ لماذا قررت هجري ايها الحبيب الملعون .. سوف اخرج الى انيـــاب

العاصفة ونشفاه الكلاب .. (تحاول ان تقوم فيجلسها بعنف ويتمتم) ..

الرجل ـ اعرف ان في اعماق كل صغيرة مسكينة منكن روح مومس .. ستنامين الآن وعند الصباح نرى ..

الفتاة ـ (تقوم من مجلسها وتخلع حذاءها ثم تضع يديها على خصرها بتحد وتقول) : او تحسبني لا احسن فضائل النساء اللاتي يغوينك .. انني ارقص .. هكذا (تنقل خطواتها محاولة الرقص .. فتترنح وتكاد تقع فيسندها) وهل تحسب جسدي ليس الا كنزاً للبراءة ..؟ لقد لعقته طوال طريقي اليك رموش الذئاب .. انه رائع مثير ..

وتحاول خلع قميصها .. فينقض الرجل بعنف ويصفعها على وجهها بقوة فتقع وهي تئن على الارض .. ينظر الى الاصلع الذي يخف نحوه من وراء الباب ويقول له بلهجة آمرة) :

الرجل ـ خذها الى السرير .. وفي الغد اشرع لها النوافذ على الشمس ..

أ ـ هل جننت ..؟ انت تعرف ان الشمس لا تشرق هنا .. ثم انه .. ليس في الداخل .. لقد حمله التاجر الذي كان يبيت عندنا منذ البارحة.

الرجل ـ ايها الوغد .. لو كنت فعلتها فسوف اقتلك ..

أ ـ (يضحك بقحه) هل استفاقت مروءتك ايضاً ..؟

الرجل ـ ستكون نهايتك لو فعلتها .. وهذه سترقد في الداخل بسلام هل تفهم (يصرخ العبارة الاخيرة بصوت حازم قوي .. ثم يتابع بهدوء كأنه يحدث نفسه) انها تشبه امها كثيراً .. ولكنها اكثر براءة ومسكنة (يدخل من وراء الباب الى الداخل .. ويعود سريعاً) ليس من احد في الداخل سواه انه ينام كالطفل . فاياك ان تغدرني هذه المرة .. (يحمل الفتاة ويدخل .. ثم يعود مقطب الحاجبين) ..

يجب ان تنتهي هذه المهزلة .. يقترب من صورة المرأة السوداء فيضربها لتقع على الارض ويدوس عليها .. (ينظر الى فوق مكانها) لم نكن

بحاجة لذلك حتى نلقي بهذه الى الأرض .. أما الأشجار العملاقة فكيف حلت مكان لوحتها هذه .. الصحراء ..؟ (الاصلع ما يزال في مكانه ينظر الى الرجل بسخرية ودهشة .. وفي يده كأس يشرب منه) كان يجب ان تأتي هذه اليامة منذ زمن بعيد حتى توقظني على الحقيقة .. كل شيء هنا زائف وكاذب وآثم ...

(الاصلع يقهقه) .. لماذا لا تقهقه ايها القرد العجوز ...؟

أ ـ هيا اشرب كأساً .. فأنا سأدخل أولاً ...

الرجل ـ قلت لك ان تدعها ينامان بسلام .. وكان عليك ان تفهم .. (صوت العاصفة يدوي في الخارج .. بينا تزداد الموسيقى عنفاً من المذياع) .

أ ـ (وجهه يعود الى نجديته وكأنه يذكره بشيء نسيه) ايها المجنون لقد آويتك وشاركتك حتى في محلي .. فما هذه التفاهات التي تذكر ..

الرجل ـ يجب ان تقر باننا انتهينا، لقد بقينا كل تلك السنين نعيش في ظل الصليب الذي اخفيه ، والعارية التي نعيت بها . اما اليوم فقد انتهينا .. انها شبيهة بامها الا تذكرها تلك الفتاة التي كانت تعمل هنا وهربت لقد انتهينا فدعها ينامان بسلام ...

أ ـ او تحسب ان كل الذي عبروا من هنا ، واسقيتهم من مسحوقي قد اخذتهم القوافل . انك زيادة على جنونك تافه .. مغفل ، انت معتوه ان كنت تؤمن بذلك (الرجل يحدق فيه برعب وكأنه يفيق على حقيقة ضائعة. يصب الاصلع كأساً للرجل ويضع فيه مسحوقاً محاولاً جعله لا ينتبه لذلك) ان عظامهم ضائعة في الرمال المجاورة ايها السخيف . اما اموالهم فهي هنا .. وانت تأكل من ريع جيوبهم .. والا فكيف بنيت حانتي في قلب الصحراء ؟ (ويطلق قهقهة عالية ثم يدفع بالكأس للرجل فيمسك بها هذا دون ان يشرب . يرفع الاصلع كأسه ويقول) أشرب بصحة الضحايا.

(يقهقه قهقهة هستيرية) انها مهنتي في الحياة ...

أ ـ لكل مهمته وأنا مهمتي هذا المسحوق اسحبه من ناب الأفاعي الرملية (يقهقه بجنون) وأنت أيها المعتوه لماذا لا تشرب . . أتخاف أن أكون وضعت لك مسحوقاً . . أنت مسكين . . بعد قليل سأذوق لحم (يامتك) الميت . . سأتمتع بجسدها العاجي . (تبدو آثار الجنون في نظرات الرجل ولكنه ما يزال في مكانه يرتعد ارتعاداً غير واضح ويحمل كأسه فيجرع قليلاً منه .. يضحك الاصلع) اشرب يا وحش لقد نمت مع الف امرأة ميتة . . انت وحش وانا مثلك انا ذئاب جائعة مسعورة في هذه الصحراء (يرفع كأسه ويجرع البقية التي فيه.. بينما يصخب اللحن في المذياع وتزمجر العاصفة .. ثم يمد يده الى مكان غير ظاهر على الجمهور ويدير مفتاحاً فيصمت اللحن .. ويسود الهدوء يهرش صلعته ويشير بيده الى اللوحة العارية قائلاً) أعدها لمكانها ولا بأس ان تعلق صليباً . . فعلى المصلوب الطيب ان يفدي خطايانا . . (يدير ظهره باتجاه الداخل واذا بالرجل يثب ويطعنه بشيء في يده لا يظهر للجمهور ــ وراء البار . . بعد لحظات نرى الرجل يقف ذاهل النظرات يخرج من وراء الباب ثم يقف وسط المسرح ويرفع بصره نحو الجدار)

الرجل ـ الجدار خال الا من الظلال . . لا شيء الا الظلال اما لوحة الصحراء فهي جدار ايضاً .. لا يبدو عليها سوى الظلال .. (يلتفت حواليه ثم يحدد نظراته نحو الداخل) اما انتما فناما متعانقين الى الابد . . وانت الخنزير المسعور .. لقد كان عليّ ان انتبه الى جنونك من بعيد. . واما انا فقد ولدت ذئباً ضالاً منبوذاً في الصحراء وسأعود الآن الى الصحراء. . (يواجه الجمهور بنظراته الزائغة ويهتف). . ايتها الرياح ذري عظامي واحمليها معك رمالاً تافهة . . (يصمت ويسير نحو الباب وهو يتمتم) اما انا فالى الصحراء .. الى الصحراء . . .

(يسدل الستار)

الاستفتاء

كيف أتوجّه للجمهور

ممـــدوح عدوان

علاقة شعبنا بالكلمة علاقة خاصة .

وموقفه منها ذو جانبين :

الجانب الأول ، القرف ، هناك حالة من القرف من كل نوع من انواع الكلام ، الناس يعيشون حاجة محرقة للفعل . ولذلك فان أي نوع من الكلام يبقى ، بالنسبة لهم ، خارج دائرة الفعل . لان الذين يفعلون في حياتهم قلة.

ولهذا فان هناك جداراً قائماً بين الناس وبين ما يمكن ان تقوله لهم .

الجانب الثاني : الاغتسال . وأعني ان الناس اذا قبلوا بتجاور الجدار الأول فانهم يتجـاوزونه لكي يغتسلوا بالكلمات . واذا استطعت الالتقاء بهم وراء الجدار الأول فانك ستقول لهم أحد الاحتمالات التالية : اما أن تقول لهم انهم خير امـة اخرجت للناس فيبتسمون لك ويهدءون ويسرون فهم يعرفون انك تكذب عليهم وحين يصفقون لك تعرف انهم قد كشفوا كذبتك وانهـم يكذبون عليك بالتصفيق وكل ما في الأمر انهم قرروا الاستراحة قليلاً بسماع هذا الكذب .

واما ان تقول لهم : انكم معذبون ومهانون وفقراء ومسلوبون ولكن المستقبل لكم ، وعندها يستمعون لكم ، ويستسلمون لهذا الاطمئنان المخادع الذي منحته لهم ، فقد ضمنوا المستقبل بنبوءتك ولكنهم يخرجون وهم ينتظرون حـدوث ذلك الشيء من خارج ذواتهم .

واما ان تقول لهم : انتم مقصرون وساكتون على العار والهزيمـة والاحتلال والاستلاب . وعندها يصفقون لك ويقولون: انك شجـاع وان كلامك صحيح والله . ثم .. لاشيء .

واما ان تقول لهم : لايجوز الاستمرار في السكوت . يجب ان نفعل شيئاً للخلاص من كل ما نحن فيه ، وعندها أيضاً يصفقون لك ويقولون : فعلاً لابد ان نفعل شيئاً .

ليس ما قلته حتى الآن الا تبسيطاً ،

وتكشيفاً ، لردود الفعل الجماهيري نحو الكلمة المقدمة عبر الأدب أو الفن الى الناس .

وهذه الحالات ليست امراضاً سرية بل هي امراض ذات اسباب معروفة لعل من اهمها الابعاد المزمن للناس عن مواجهة مسؤولياتهم والكذب الأبدي الذي مارسته السلطات في مخاطبتها الشعب بمقدار ماتستطيع ذاكرة هذا الشعب أن تعي .

ولكن لابد من محاولة فهم طبيعة تلقي الشعب للمادة الفنية، لمعرفة خير السبل لمخاطبة هذا الشعب واحداث ما يمكن من التأثيرات فيه .

ولا بد ، هنا ، من المسارعة الى القول انه علينا ان لانقع في خطأ تصور امكانية وجود حالة صحية معينة يمكن فيها لعمل فني ان يخاطب الناس فيدفعهم حال خروجهم من صالة العرض أو قاعة الأمسية الشعرية الى تغيير واقع حياتهم الاقتصادي او السياسي او الاجتماعي .

أن الفن لا يكتسب تسمية (الواصفة) من ذاته إلا بمقدار مايكتسبها من المناخ الذي ولد فيه : ليس هناك فن معركة قبل وجود المعركة ، وليس هناك فن ثورة قبل وجودة الثورة . وأن أي تغيير يمكن أن يحدث في الحياة يمكن للفن أن يلعب دوره فيه ولكن لايمكن للفن وحده أن يصنعه .

هناك فن محرض على القيام بالثورة أو على خوض المعركة ولكن الفن ليس بنادق ولا ديناميت ولا أرغفة .

غاية الفن القصوى ، كما أرى ، أن ينجح في التحريض .

ولكن الاستمرار في التحريض دون وجود حركة في الواقع تصوغ من هذا التحريض فعلاً ، لا بد وان يؤدي الى « التمسحة » .

هذا يعني ان على الفنان (مسرحياً كان أم شاعراً أم روائياً أم قصاصاً) أن يملك قدرة من الوعي السياسي وقدرة على العمل الشخصي المنظم ضمن فعل جماعي ، أي أنه اذا أراد أن يحدث تأثيراً مجدياً في الجماهير لا بد لعمله الفني أن يتواكب مع فعل ثوري في الجماهير . وكل الأوهام الفردية حول امكانيات الفن باطلة وكل الممارسات الناجمة عن هذه الأوهام ليست سوى ألعاب أو أقنعة للعجز عن الفعل أو العجز عن الوعي .

وماكتبته حتى الآن ليس مقدمة . بل هو صلب الموضوع الذي أريد أن أتحدث فيه لابد لي من تحديد فهمي للشعب الذي أتوجه اليه (أعني فهمي لما فعلته فيه جملة الظروف التي مرت به) وفهمي لامكانيات السلاح الذي أقاتل به .

في المسرح أتوجه الى الجمهور بعقلانية

أوضح من عقلانية الشعر . وأسعى الى خلق حالة قادرة على مخاطبة استعداد الجمهور من خلال اقترابها من الحالات التي يعيشها واستنفار ضرورة الفعل عنده (حتى لو التجأت الى مخاطبة الجمهور مباشرة وخارج الحالة المخلوقة)

ولا يمكن تحقيق الا من خلال التعامل مع الهموم الأساسية التي يعيشها الناس . الخبز ، الجنس ، الاحتلال ، الحرية الداخلية ، الأمراض الحقيقة للتقدم ، التشوهات الطارئة على حركة المجتمع ، الى آخره) .

وابتداء بالكلام عن السياسة وتقشير الجراح المتعلقة بالاحتلال أو الاضطهاد حتى المسرح الجوال الذي يخاطب الفلاحين مباشرة في أزمات محلية يعيشونها يجب أن يأتي الجواب (الحل) على لسان الجمهور ، وحتى لو حدث أن قبل هذا الجواب في العمل ذاته فانه يجب أن يأتي في التوقيت الملائم الذي يكون فيه ناطقاً بلسان الناس لا معاماً تقريرياً لهم .

وفي هذا الميدان ارى تجربة المسرح الجوال على درجة كبيرة من الاهمية . تني اكتب له نصوصاً أعتبرها تجارب اولية تسعى للوصول الى تكامل افضل من خلال التفاعل الأفضل الجمهور .

هناك فلاحون يتناقشون أمام الجماهير الفلاحية . الفلاحون الأول ممثلون . يتناقشون في مسائل عامة من حياة الريف ثم يتطور النقاش حتى يصل الى نقطة محدودة يناقشها ابطالها . وبعد أن يطرح كل طرف وجهة نظره فيها وبعد أن تطرح كافة الاحتمالات المتوقعة كحل للمشكلة تصل المشكلة الى باب مسدود . فيتوقف العرض وينتهي . ثم يطلب أحد الممثلين الى الجمهور أن يرشده الى ما يجب أن يفعل لو أنه كان مكانه . وبالتدريج ينبع نقاش بين الفلاحين والممثلين . وهذا النقاش هو من صلب المسرحية . فالمسرحية تسعى اليه . ويعتبر النصف غير المكتوب من النص .

لا شك أننا ما زلنا في البداية لكنني أطمح الى تطوير هذه البداية ولا شك أن تطويرها يعتمد على :

١ — وجود النص الممتاز القادر على خلق حالة الحوار من خلال طرح المشكلة الأساسية .

٢ — وجود ممثلين على درجة كبيرة من الوعي للمشكلة المطروحة ولطبيعة الفلاح الذي يتوجهون اليه .

وهذا لا يعني أن الأمر متوقف على « مسرح الفلاحين » . فالأسلوب ذاته يمكن اتباعه في أي قطاع من قطاعات الشعب (العمال — الطلبة — الأحياء الشعبية في المدن — البادية . . الى آخره) في حال توفر النصوص اللازمة والفرق القادرة .

كيف أفهم المسرح ؟

بهاء الطاهر

إنني لا أفهم المسرح في نطاق المصطلحات، وإنما أفهمه من خلال تاريخه. أعرف أن أول مسرح منظم نعرفه في تراث المسرح العالمي كان عادة وطقساً من أجل خير الجماعة. هكذا كان المسرح اليوناني، وهكذا أيضاً كانت أول أعمال درامية عرفها البشر في حياتهم البدائية. إن ساحر القبيلة الأولى حين كان يتقمص دور الصياد - ويصارع الوحش الوهمي برقصاته الإيمائية وأناشيده السحرية كان يمارس طقساً درامياً يهدف إلى غاية مباشرة هي بث الشجاعة في نفوس أبناء القبيلة وحين كانت القبيلة تشارك معه بالرقص وترديد الدعاء فقد كانت تشارك في الطقس الدرامي : في متعة لها غاية.

وفي رأيي ان المسرح الحقيقي لم يفقد ولا ينبغي ان يفقد أبداً صلته بهذه النشأة البدائية الأولى. الكاتب المسرحي الحقيقي هو وريث ساحر القبيلة الأول - هو ضمير مجتمعه ورائده القادر على التأثير عليه من خلال المتعة وبفضل المشاركة. ومعنى ذلك فيما أتصور ان هذه العناصر جميعاً يجب ان تتوفر لكي يكون المسرح حقيقة ووجوداً فعالاً في المجتمع. يجب ان يخاطب المسرح المجتمع عما يعنيه عن صميم ما يعنيه.. ليس عن أمور هامشية، وليس من باب أولى عن أشياء تلهيه عما يعنيه. وحين يخاطب مجتمعه فيجب ان يفعل ذلك بأقصى قدر من التأثير. ويتضمن هذا ان يهتدي الى أنسب شكل فني قادر على التأثير على جماعة معينة في ظرف تاريخي محدد، وهو بهذا يضمن التواصل مع هذه الجماعة ومشاركتها في الفعل المسرحي. بل واكثر من ذلك فانه يضمن لعمله البقاء.. فان مراجعة كل تراث المسرح (الخالد) يكشف الى اي حد كان الكتاب الذين حققوا الخلود منغمسين في هموم عصرهم وقادرين على التعبير عنها بصدق.

ماهو مفهوم المسرح في ذهنك حين تكتب له أو عنه ؟

فتحي العشري

• لست مؤلفاً مسرحياً ولكن كاتب مسرحي . . أترجم من الفرنسية وأحلل النصوص وأمارس النقد التطبيقي أو العروض

• والمسرح هو ذلك « الادب الفني » الذي يبدأ بالنص المكتوب وينتهي الى العرض « المرئي » مشتملا على بعضه أو كل الفنون ، من ديكور وموسيقى ورقص وغناء وتمثيل فضلا عن الاخراج . .

وأقول عن المسرح أنه « أدب فن » لان المؤلف المسرحي ينفرد وحده دون سائر كتاب الأدب من رواية الى قصة الى قصيدة الى دراسة بالوعي الفني فهو حين يكتب بقلمه يستدعي حواسه وبصفة خاصة عينيه وأذنيه كما يستخدم مشاعره . .

وأقول « العرض المرئي » لان هذا هو الاساس بينما ليس شرطاً أن يكون العرض « مسموعاً » . . أما المخرج فهو ذلك « الفنان الناقد » في مواجهة « الاديب الفنان » وبعدهما او قبلها او معهما يبرز « الناقد الفنان » الذي يختلف هو الآخر عن نقاد الآداب والفنون الاخرى . . هذا الثلاثي الذي يجمع بين الفكر والفن هو الركيزة الاساسية في « العمل المسعى » وامام الجمهور . .

المسرح اذن هو الفكر في ثوب فني والمسرحية المكتوبة فكر لا تكتمل صورته ولا تتجسد معالمه الا بالعرض الفني على اختلاف اشكاله ومدارسه منذ ولد وحتى الآن والى الابد . . سواء كانت هي تلك الأشكال التي عرفها المسرح وعرفناها أو تلك التي لم يعرفها بعد . ولم يعرفها الانسان بالتالي .

ولأن المسرح « عمل مركب » ظلت قوته القرائية اضعف بكثير من الرواية والقصة والشعر ولا خلاف على ذلك . .

ولأن المسرح « أدب وفن » تظل قوته

في مدى تحقيقه العنصري « المتعة والمعرفة » وبمقدار تحقيقه لها ..

والمسرح بعد ذلك كله عمل موجه لجمهور ليس شرطاً أن يكون عريضاً ولكنه يجب ان يكون كذلك بغير تنازلات ودون تملق . . ويجب ايضاً أن يظل منبراً محترماً يدعو دون أن يقوم بدعاية ، يؤمه عشاقه دون خشية من المتطفلين عليه او من الذين لم يصبحوا عشاقاً له بعد .. وأعني الجمهور وأيضاً أطراف العمل المسرحي نفسه ..

والمسرح فوق ذلك كله رسالة انسانية في المقام الأول ووطنية في الظروف الخاصة .. بمعنى الاهتمام بالإنسان أينما كان على امتداد الزمن والتركيز على الإنسان في مكان بعينه وفي زمان بالذات.. وكلاهما بالضرورة يعيش في مجتمع كبر أو صغر ، متقدم او متخلف، مترف او معدم، سعيد أو في أزمة..

إن المسرح عشق بالفكر والفن والوجدان .. وأنا عاشق للمسرح عشق الحياة.. مدى الحياة !

المسرح محاكم ...

د. علي الراعي

وسواء كان المعروض تراجيديا ام كوميديا، فان شيئاً بعينه يحدث على الخشبة وامام الناس:

يحاكم الانسان الآلهة ويدينها ، ويطلب الاقتصاص منها ، ويظهر مجده وعظمته بالقياس اليها ، كما يحدث في تراجيديا الاغريق.

أو يحاكم نفسه ويبين ما في اغوارها ، وما يدور فيها من صراع بين الخير والشر ، كما يحدث في تراجيديا عصر النهضة .

أو يحاكم الانسان افراداً بعينهم من مجتمعه ، ويسخر من نواقصهم ، ويعريهم امام الناس ، كما يحدث في كل الكوميديا حتى العصر الحديث .

أو يحاكم مجتمعاً بأسره ويدينه ويضحك الناس عليه ، بأمل ان ينتفضوا الى اصلاحه، كما يحدث في الكوميديا من برنارد شو حتى برتولد بريشت .

المسرح محاكمة ، والنظارة شهود وقضاة. وقد سعى بريشت الى أن يكون القضاة عدولا صاحين .

وجاء بعده بيتر فايس فطلب من الشهود ان يعتلوا الخشبة ويصبحوا مشاركين .

وعلينا — نحن بدورنا — ان نجعل من مسرحنا جلسات متصلة في هذه المحكمة المتعددة الألوان والمشارب ، نحاكم فيها مظاهر التخلف الرهيب الذي تعاني منه امتنا.

المعرفة

مجلة ثقافية شهرية

• المراسلات :
باسم رئاسة التحرير
جادة الروضة - دمشق
الجمهورية العربية السورية

• الاشتراك السنوي :
في الجمهورية العربية السورية
١٢ ليرة سورية

• خارج الجمهورية العربية السورية
مايعادل ١٢ ليرة سورية مضافاً
إليها أجور البريد
« العادي أو الجوي »
حسب رغبة المشترك

يرسل الاشتراك حوالة بريدية
أو شيكاً أو يدفع نقداً الى
محاسبة المجلة .

• يتلقى المشترك كتاباً هدية
حسب اختياره من منشورات
وزارة الثقافة والإرشاد القومي